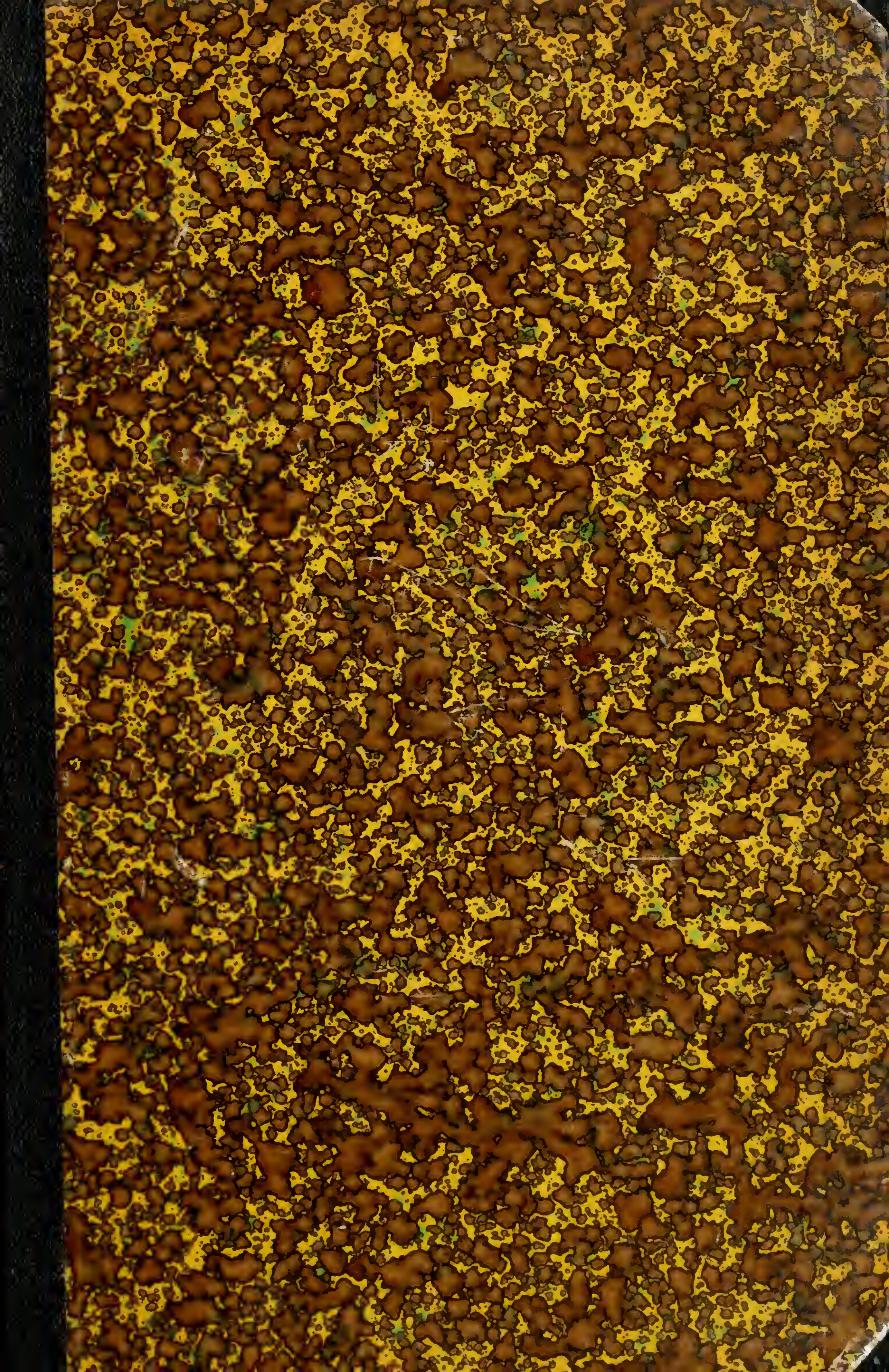
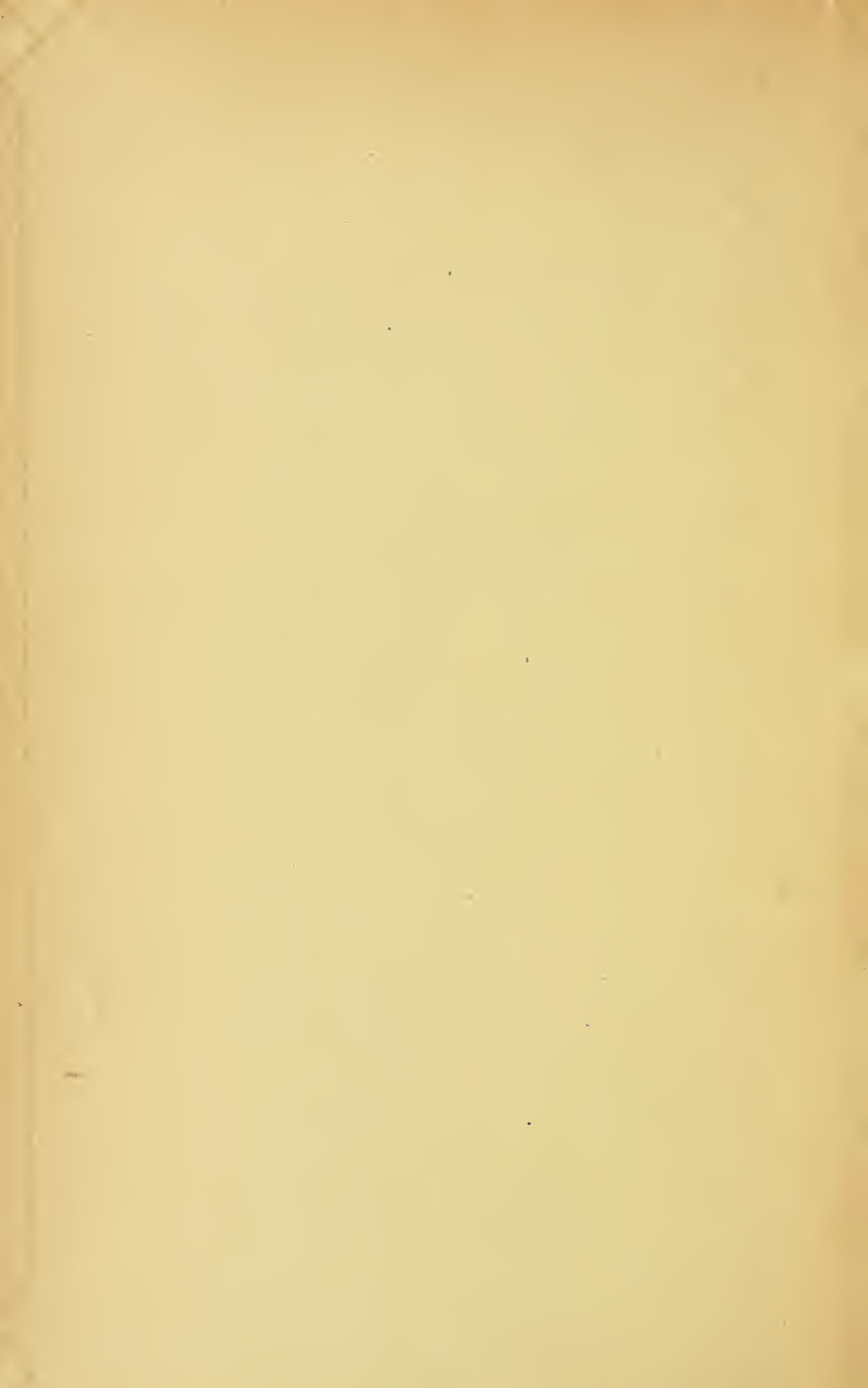
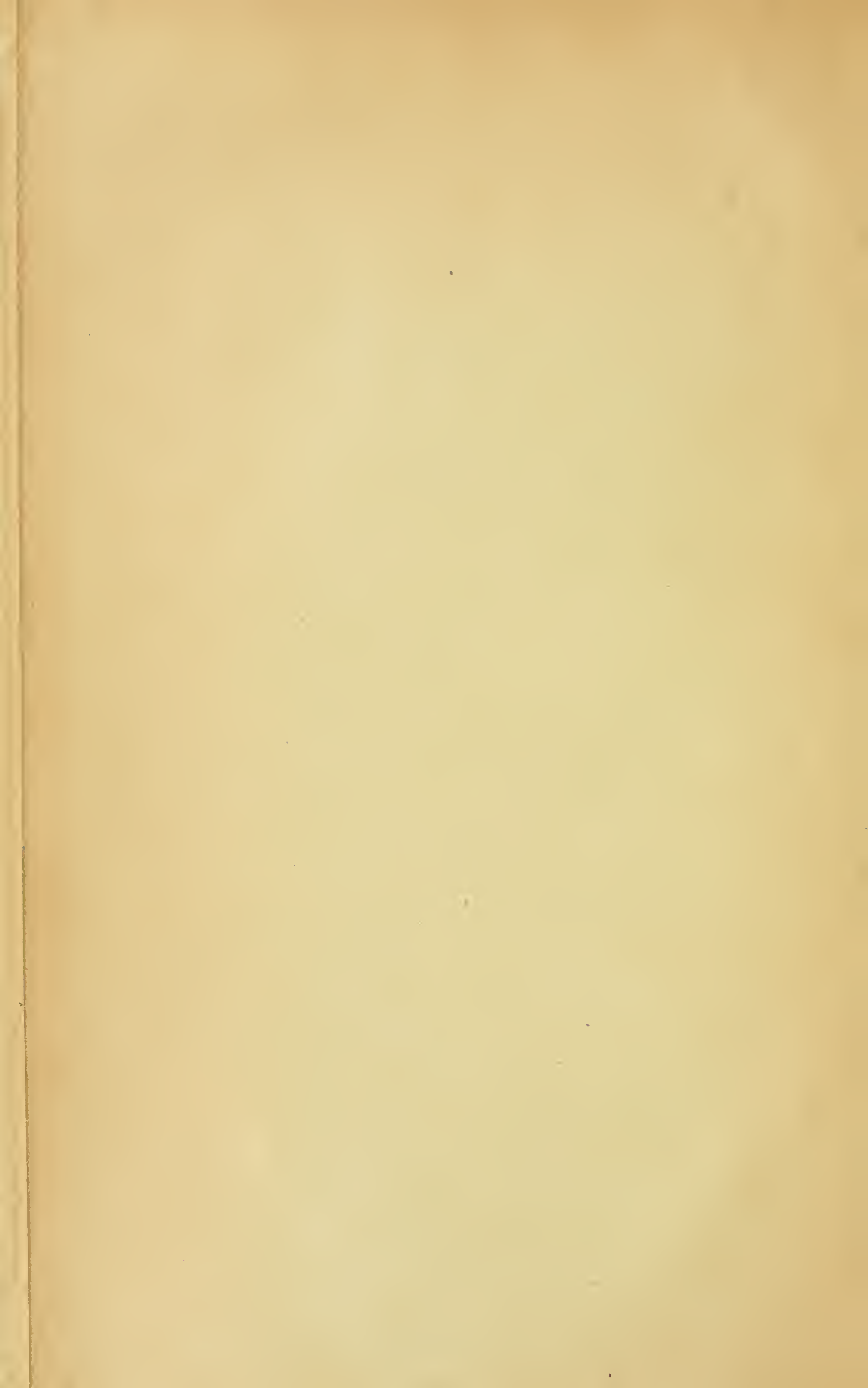








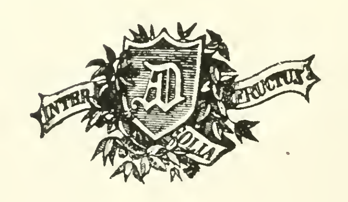
Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

LIV.

Schiller und die griechische Tragödie.

Von

Dr. Melitta Gerhard.



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1919.

Schiller und die griechische Tragödie.

Von

Dr. Melitta Gerhard.



WEIMAR.
Alexander Duncker Verlag.
1919.

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Meinen Eltern

Stephan und Adele Gerhard

im Bewußtsein alles dessen was ich ihnen
geistig und menschlich schulde.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Das Thema der nachfolgenden Untersuchung gehört zu denjenigen literarhistorischen Problemen, deren Tragweite über ihren engeren Stoffkreis hinausreicht. Schillers Verhältnis zur griechischen Tragödie geht nicht nur die Schiller-Forschung an sondern ist auch Ursache vielfacher prinzipieller Erörterungen über grundlegende Kunstfragen geworden. In dem Maße, als es zu deren Klärung nötig erschien, mußte daher der ursprüngliche Rahmen unserer Betrachtung an einigen Stellen erweitert werden.

Das gilt von den Ausführungen über den Schicksalsbegriff, besonders aber von den im dritten Abschnitt behandelten Fragen über den Stilwandel der Schillerschen Dramatik. Gerade an dies Moment knüpfen sich bekanntlich mancherlei künstlerische Streitfragen; hängt doch der ganze Kampf für und wider die „klassische Ästhetik“ — der zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen, so z. B. beim Naturalismus, immer aufs Neue eine Rolle gespielt hat und an den Lebensnerv aller Dichtung rührt — mit der Hinwendung Schillers zum sogenannten „antikisierenden“ Stil aufs engste zusammen. Jede Klärung dieses durch Schlagworte vielfach verdunkelten Prozesses ist daher zugleich für jene prinzipielle Streitfrage von der größten Bedeutung. Ich hoffe, daß die in der vorliegenden Arbeit enthaltenen Ausführungen über diesen Gegenstand vor allem dazu helfen werden, die verschiedenen Gesichtspunkte, die in jenem Streit immer mehr miteinander vermengt worden sind, wieder schärfer zu scheiden. In einen Begriff sind dabei meist zwei wesensverschiedene Momente zusammengefaßt worden, die ich bei Schiller im Folgenden zu trennen versucht habe, wie sich mir dies im Lauf der Untersuchung ergab: sein — individuell bestimmter — künstlerischer Stil und seine prinzipielle Forderung der Idealität der Kunst. Erst auf der Grundlage solcher Scheidung kann die Frage gelöst werden, ob bei einer anderen künstlerischen Sehart als der des „hohen Stils“ zugleich auch die Schillerschen — und Goetheschen — Grundansichten vom Wesen der Kunst abgelehnt werden müssen, oder ob diese trotzdem ihre Geltung behalten.

*　　*　　*

Bei der Sammlung des Materials unterstützten mich freundlichst die Staats- und Universitätsbibliothek in Berlin, die Jenaer Universitätsbibliothek, die Weimarer Staatsbibliothek und das Goethe-Nationalmuseum in Weimar, das Marbacher Schillermuseum, sowie die Auskunftsstelle deutscher Bibliotheken. Frau v. Sydow bin ich für ihre liebenswürdige Erlaubnis, das Archiv in Tegel benutzen zu dürfen, lebhaft verbunden.

Herrn Professor Hermann Schneider in Berlin und Herrn Professor Heusler möchte ich für ihre gütige und bereitwillige Beratung und Förderung bei dieser Arbeit, Herrn Professor Muncker in München für seine außerordentlich wohlwollende Teilnahme anläßlich der Aufnahme des Werks in seine Sammlung meinen aufrichtigen Dank aussprechen. Auch allen, die mir sonst auf literarhistorischem Gebiet Rat und Bereicherung zuteil werden ließen, ist dies Buch verpflichtet. So schulde ich Herrn Professor Max Herrmann in Berlin seit langem wertvolle Beratung und Befruchtung, wichtige Anregungen Herrn Professor Witkowski in Leipzig. Und ganz besonders empfing ich von Herrn Professor Köster in Leipzig nachhaltige Förderung. Durch Herrn Professor Gundolf in Heidelberg gewann ich neuartige Gesichtspunkte in der Erfassung geistesgeschichtlicher Zusammenhänge. — Tiefe Einblicke in das Wesen des künstlerischen Schöpfungsvorgangs gewährte mir das dichterische Schaffen meiner Mutter.

Berlin, im Oktober 1919.

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit will die Bedeutung der griechischen Tragödie für Schillers Dramatik untersuchen. Wieweit Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie in seinem eigenen dramatischen Schaffen tiefdringende Spuren hinterlassen hat, soll festgestellt werden.

Dabei wollen wir alle diejenigen Einwirkungen möglichst beiseite lassen, die nur gelegentlicher Natur sind, d. h. alle einzelnen Anklänge an griechische Tragödien in Schillers Dramen, sei es in sprachlichen Wendungen oder in stofflichen Motiven oder technischen Mitteln, die mehr das Gepräge des Zufälligen tragen und nicht zugleich dem Gesamtbild der Schillerschen Dramen einen bezeichnenden Zug hinzufügen. Wir können dies um so eher, als diese Einzelanklänge in der Schillerliteratur schon oft behandelt sind, so daß in dieser Hinsicht kaum etwas Neues zu sagen wäre. Uns wird es vielmehr darauf ankommen, ob Schillers Drama durch sein Studium der griechischen Tragödie eine wirkliche innere Umformung oder Weiterbildung erfahren hat, wieweit es in seinen charakteristischen und unterscheidenden Merkmalen ohne dies Studium nicht denkbar wäre.

Zum Schluß wird uns dann die Frage interessieren, was Schillers Gewinn aus der griechischen Tragödie für die Entwicklung unseres Schrifttums bedeutet — eine Frage, die bei der intensiven Nachwirkung der Schillerschen Dramen in der deutschen Literatur und bei ihrer Wirkung in die Breite sich naturgemäß besonders stark aufdrängt.

Zusammenhängend ist die Einwirkung der griechischen Tragödie auf Schillers Dramatik bisher nicht behandelt worden. Zwar gibt es einige Arbeiten über Schillers Verhältnis zur Antike, die sich aber zumeist mit einer Zusammenfassung der äußeren

Zeugnisse begnügen und, wo sie darüber hinausgehen, selten mehr als jene schon oben erwähnten Einzelanklänge erörtern. Hingegen liegt über das Verhältnis des einen oder anderen Schillerschen Dramas zur griechischen Tragödie, insbesondere natürlich über die „Braut von Messina", sowie über Spezialfragen aus Teilen unseres Gebietes eine Anzahl von Untersuchungen, vor allem Schulprogrammen, vor. Und manche Bemerkungen über unsere Frage sind verstreut in größeren Werken: Gesamtdarstellungen Schillers, Literaturgeschichten jener Epoche, Biographien von Zeitgenossen und dergleichen[1].

[1] Zur Ergänzung der Anmerkungen s. das Literaturverzeichnis.

I. Abschnitt.

Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie.

1. Kapitel.

Chronologische Übersicht und ihre Ergebnisse[1].

Die griechischen Kenntnisse, die Schiller von der Schule mitbrachte, waren offenbar sehr gering[2]. Wohl hat er griechischen Unterricht gehabt, scheinbar sogar schon sehr früh in Lorch, dann weiterhin in Ludwigsburg und auf der Solitude, hat auch in einer der unteren Klassen einen Preis im Griechischen erhalten; aber während er das Lateinische bis zu einem gewissen Grade beherrschen lernte, scheint er beim Griechischen nur mit den elementarsten Grundlagen vertraut gewesen zu sein, die ihn zu irgendwie eingehender Lektüre eines Originaltextes nicht be-

[1] Die äußeren Zeugnisse, die wir für Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie besitzen, sind, wie schon erwähnt, bereits mehrfach zusammengestellt worden. Der grundlegenden Darstellung von L. Hirzel, Über Schillers Beziehungen zum Altertum, Aarau 1872, fügten zwei Schulprogramme: Primer, Schillers Verhältnis zum klassischen Altertum, Progr. Frankfurt a. M., 1905; Bünnings, Schillers Verhältnis zur griechischen Tragödie, Programm Schwelm 1907, einzelne Berichtigungen und Ergänzungen hinzu. S. im übrigen das Literaturverzeichnis.

[2] Die Frage, wieweit Schiller auf der Schule Griechisch gelernt hatte, ist in den erwähnten Arbeiten und anderen — ich verweise besonders noch auf Wilisch, Schillers Verhältnis zu den beiden klassischen Sprachen (Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum 1904, Bd. 14, 1. Heft, S. 39) — mehrfach genauer erörtert worden. Ich versage es mir deshalb, hier nochmals eine eingehende Untersuchung der betr. Zeugnisse zu geben, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, zumal die Ergebnisse übereinstimmend und klar sind, und beschränke mich auf eine kurze Darstellung des Sachverhalts, soweit er für unser Thema von Bedeutung ist. (Die primären Zeugnisse in „Schillers Persönlichkeit“, Weimar 1904—1907, Band I, S. 78 u. N. 25, 34, 42, II, 78.)

fähigten[1]. Selbst vom Homer hat er wohl kaum Nennenswertes damals griechisch gelesen. Das Wenige, was er wußte, mag er überdies später großenteils wieder vergessen haben, da er das Griechische nach der Schulzeit völlig liegen ließ. Jedenfalls war Schillers Kenntnis der griechischen Sprache zu der Zeit, als er die Iphigenie übertrug, ganz unbedeutend, wie Schmidtmayer[2] nachgewiesen hat.

Doch selbst in Übersetzungen hat Schiller offenbar in seiner Jugend die griechischen Tragiker nicht gelesen. Nicht nur, daß bis zum Jahre 1788 eine solche Lektüre in Schillers Briefen nicht erwähnt wird[3]. Auch die Art, wie Schiller später über seine Beschäftigung mit den griechischen Tragödien berichtet, zeigt deutlich daß es sich dabei um ein ihm bis dahin Fremdes handelte. Zudem liegen direkte Angaben Schillers, die diesen Schluß bestätigen, vor. In einem Briefe an Humboldt vom 26. Oktober 1795 betont er, daß er sich „in dem entscheidenden Alter, wo die Gemütsform vielleicht für das ganze Leben bestimmt wird, von vierzehn bis vierundzwanzig, ausschließlich nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur, soweit sie über das Neue Testament sich erstreckt, völlig verabsäumt habe“. Dieser Stelle ist zwar mit Vorsicht zu begegnen, denn sie bedeutet die Antwort auf einen Brief Humboldts, in dem dieser Schillers Poesie in einen entscheidenden Gegensatz zur griechischen gestellt hatte — eine Ansicht, die Schiller, wie es scheint, sehr ungern hörte, offenbar weil er glaubte, den Grund solchen Gegensatzes in einem Mangel seiner dichterischen Fähigkeiten suchen zu müssen, und die er damit zu entkräften sucht, daß er in dem betreffenden Antwortbrief seine Griechenfremdheit möglichst auf äußere Ursachen zurückführt. Trotzdem besteht keine Veranlassung, an der Zuverlässigkeit jener Angaben zu zweifeln,

[1] Nur das Neue Testament wurde auf der Solitude im Urtext gelesen. S. „Schillers Persönlichkeit“, Bd. I, N. 25.

[2] R. Schmidtmayer, Schillers „Iphigenie in Aulis“ und ihr Verhältnis zu Euripides, 19.—21. Programm Budweis, Staatsgymnasium 1890/92.

[3] Der Hinweis auf Medea in der Vorrede zur 1. Auflage der „Räuber“ beweist nichts; denn abgesehen davon, daß es sich hier ebensogut um die Senecaische wie um die Euripideische „Medea“ handeln kann, brauchte Schiller natürlich durchaus nicht die Tragödie selbst gelesen zu haben, um die Sage von Medea zu kennen.

zumal sie durch eine andere, nicht tendenziös gefärbte Briefstelle an Humboldt (vom 21. März 1796) bestätigt wird: „... und das Studium der Alten, die ich erst nach dem Carlos habe kennen lernen ..." Diese Wendung fixiert ziemlich genau den in Frage kommenden Termin und führt auf den schon erwähnten Zeitpunkt: etwa 1787/88. Demnach kann man wohl sagen, daß vereinzelte Hinweise auf das Griechentum, wie wir sie hin und wieder bei Schiller finden, nicht viel mehr als Anwendungen von gelegentlich Gehörtem oder Gelesenem bedeuten. Wenn Schiller 1782 an Dalberg schreibt (4. Juni): „In diesem Norden des Geschmacks werde ich ewig niemals gedeihen, wenn mich sonst glücklichere Sterne und ein griechisches Klima zum wahren Dichter erwärmen würden," oder im selben Jahre in der Besprechung der „Anthologie"[1] die „jungen Dichter" auf das Vorbild der „alten Griechen und Römer" hinweist, um Überspannung zu vermeiden, und ähnliches mehr, so sprach er damit offenbar nicht so sehr Selbstempfundenes aus, als vielmehr übliche und natürlich auch ihm geläufige Ansichten[2].

Schillers erste nähere Berührung mit dem Griechischen fällt ganz offensichtlich in jenen Zeitpunkt seines Lebens, als er nach Beendigung des Don Carlos von Leipzig nach Weimar übersiedelte. Lebhafter als jemals vorher fühlte er damals das Bedürfnis, seinen geistigen Horizont zu erweitern, erkannte er die Notwendigkeit, seine Kenntnisse vielfältiger zu gestalten. In fast allen Briefen der ersten Weimarer Wochen klingt dies Thema wieder. Je mehr er den Persönlichkeiten des Weimarer Kreises nahe tritt, um so mehr wächst diese Einsicht in ihm. „Das Resultat aller meiner hiesigen Erfahrungen ist, daß ich meine Armut erkenne, aber meinen Geist höher anschlage, als bisher geschehen war. Dem

---

[1] „Anthologie auf das Jahr 1782". Selbstrezension im Württembergischen Repertorium. Schillers Werke, Histor.-krit. Ausg. v. Güntter u. Witkowski, Leipzig, Hesse, Bd. 19, S. 86.

[2] Auf das Verhältnis jener ganzen Epoche zum Griechentum näher einzugehen, habe ich vermieden. Denn ein Einfluß des Zeitgeistes auf Schillers Auffassung der griechischen Tragödie kommt nur in den allgemeinen Zügen in Betracht. Alles Entscheidende seines Verhältnisses zu ihr aber erklärt sich, wie wir noch sehen werden, aus seiner besonderen Wesenheit. Überdies hätte im Rahmen dieser Arbeit dabei doch nur oft Gesagtes wiederholt werden können.

Mangel, den ich in Vergleichung mit anderen in mir fühle, kann ich mit Fleiß und Applikation begegnen und dann werde ich das glückliche Selbstgefühl meines Wesens rein und vollständig haben" (an Huber 28. August 1787). So fielen damals Anregungen, die ihn trafen, auf bereiten Boden. Die Luft jenes Kreises nun, der Umgang mit Männern wie Herder, für ihn aber vor allem mit Wieland, war zweifellos geeignet, die Griechen in seinen Gesichtskreis zu rücken. — Ein zweites Moment mag noch als direkter Anstoß hinzugekommen sein: die Bekanntschaft mit Goethes „Iphigenie". Wenn Schiller im Jahre 1802 die Iphigenie „erstaunlich ungriechisch und modern" nannte (21. Januar an Körner), so ist er doch fraglos zu dieser Ansicht erst sehr viel später nach genauerer Kenntnis der Antike gelangt. Daß er jedenfalls im Jahre 1788 von dieser Auffassung noch weit entfernt war und in dem Stück in hohem Grade den „Geist des Altertums wehen" fühlte, spricht sich deutlich aus in dem vollendeten Teil der für Göschens „Krit. Übersicht der neuesten schönen Literatur der Deutschen" verfaßten Rezension der Iphigenie, die 1788/89 entstanden ist[1].

Ende Juni 1787 bestellte Schiller bei Göschen aus Goethes Schriften neben „Werther" und „Götz" die „Iphigenie". Am 21. Juli 1787 siedelte er nach Weimar über. Diese beiden Daten bezeichnen die Anfangsstationen des Weges, der ihn den Griechen näherführte. Die erste Frucht der Berührung mit ihrer Welt sind die „Götter Griechenlands", die im März 1788 in Wielands „Teutschem Merkur" erschienen. Im Sommer 1788 folgt der Aufenthalt in Volkstädt und Rudolstadt und das Zusammensein mit den Lengefelds, und in dieser Zeitspanne beginnt Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie. Möglich, daß die Schwestern Lengefeld auch ihrerseits fördernd auf Schillers Studium der griechischen Literatur wirkten, da sie ja literarisch stark in der Atmosphäre Goethescher Anschauungen lebten.

Als erstes Zeugnis ist ein Brief Schillers vom August 1788 an Lotte zu buchen: „Von Wieland habe ich heute früh . . . zwei Bände griechischer Trauerspiele bekommen, die Ihnen, wenn Sie sie lesen wollen, zu Diensten stehen." Um welche Ausgabe

---

[1] Erschienen 1789 im 2. Jahrg. d. „Kritischen Übersicht", 2. Stck., S. 72. Abgedruckt in der hist.-krit. Ausgabe der Schillerschen Werke, Bd. 19 und der Cottaschen Säkularausgabe, Bd. 16.

handelt es sich bei diesen zwei Bänden und welche griechischen Stücke enthalten sie? Eine griechische Ausgabe kann es nicht sein; auch eine lateinische Übersetzung, wie Schiller sie später öfters benutzte, kommt nicht in Betracht, denn eine solche hätte er ja nicht Lotte zur Verfügung stellen können. Die deutsche Übersetzung des Euripides und Sophokles von Steinbrüchel, deren er sich nachher beim Übertragen der „Iphigenie" bedient hat, hat er erst am 16. Oktober bei Crusius bestellt. Tatsächlich können wir nicht zweifeln: diese erste von Schiller erwähnte Ausgabe griechischer Trauerspiele, mit deren Hilfe er seine Vertiefung in die Tragödie der Griechen begann, war eine französische Prosaübersetzung: Brumoy, „Théâtre des Grecs"[1]. Denn Caroline v. Wolzogen berichtet in ihrer Schiller-Biographie, daß sie in Rudolstadt die griechischen Tragödien in Brumoys Théâtre Grec zusammen gelesen hätten[2], und ist ihre Darstellung auch sonst nicht immer zuverlässig, so wird ihre Angabe in diesem Fall dadurch erhärtet, daß Schiller bei seiner Iphigenien-Übersetzung dieselbe französische Ausgabe unter seinen Vorlagen nennt. So ist es fraglos diese französische Prosaübersetzung, die der in der nächsten Zeit von ihm mehrfach erwähnten gemeinsamen Lektüre griechischer Dramen mit den Schwestern Lengefeld zugrunde lag — eine Tatsache, die auf Schillers Beziehung zur griechischen Tragödie von vornherein ein eigentümliches Schlaglicht wirft. Denn wenn wir nun Schiller in den folgenden Monaten Körner gegenüber davon sprechen hören, daß er zur Reinigung seines Geschmacks und Stils die griechische Dichtung studieren wolle, so haben wir uns zu vergegenwärtigen, daß — neben der Voßschen Odyssee-Übersetzung, die er ausdrücklich mehrfach erwähnt — es vorwiegend jene verdünnte und abgeblaßte, ja, obwohl sie nirgends wesentlich ändert, durch den bloßen Charakter der Sprache umfärbende französische Wiedergabe war, die ihm damals vor der Seele stand. Wir werden bei der Betrachtung der „Iphigenie in Aulis" sehen, wie sehr ihn noch bei seiner eigenen Übersetzungstätigkeit die französische Fassung ungewollt beeinflußt hat.

---

[1] Petrus Brumoy, Le Théâtre des Grecs. Nouvelle Edition . . . par M. M. de Rochefort et du Theil. Tom. 1—13, Paris 1785—1789.

[2] Schillers Persönlichkeit, Bd. II, S. 151, No. 141.

Welche griechischen Stücke jene beiden Bände enthielten, ist nicht sicher. Von den 13 Bänden Brumoys umfassen Bd. 1—9 die Tragödien. Schillers Erwähnung seiner Lektüre der „Phönicierinnen“ am 3. Sept. an Lotte weist auf Bd. 5 hin, der außerdem noch „Orestes“ und „Medea“ enthält[1], und seine im Oktober beginnende Übersetzung der aulischen Iphigenie sowie die ebenfalls in jenen Sommer fallende vorhin genannte Rezension des Goetheschen Werkes auf Bd. 7 (mit „Iphigenie in Tauris“, den „Hilfeflehenden“, der „Iphigenie in Aulis“, dem „Rhesos“)[1]. Treffen diese Schlüsse zu, so war es also zunächst Euripides, den Schiller damals kennen lernte. Daß er von den griechischen Tragikern ihn zuerst in die Hand bekam, war vielleicht Zufall, daß er aber gerade ihn übersetzte, war jedenfalls kein Zufall mehr. Schiller hat später ziemlich scharf zwischen Euripides und den beiden älteren Tragikern geschieden, aber für die damalige Stufe seines Verhältnisses zu den Griechen ist es bezeichnend, daß er „die griechische Tragödie“ unterschiedslos als Gesamtheit betrachtet und daß es der — noch dazu französierte und in Prosa aufgelöste — Euripides ist, aus dem er zuerst das Wesen der griechischen Tragödie gerade in ihren eigentlich antiken Elementen kennen lernen will. Auf die tieferen Ursachen und Zusammenhänge dieser Erscheinung werden wir später noch einzugehen haben, vorläufig interessiert uns nur die Tatsache, daß die ersten Laute der tragischen Sprache der Griechen, die Schiller auffing oder aufzufangen meinte, so wenig wirklich die ihr eigentümlichen Laute waren.

Welche Stücke Schiller im Sommer 1788 nun weiterhin gelesen hat und in welcher Fassung sie ihm vermittelt wurden, läßt sich nicht genau feststellen. Am 16. Oktober bestellt er bei Crusius „Euripides und Sophokles Tragödiae griechisch mit lateinischer Übersetzung und auch Steinbrüchels aus Zürich deutsche Übersetzung des Sophokles und Euripides“. Die genannten Werke Steinbrüchels bieten deutsche Prosa-Übersetzungen. Die Übertragung des Euripides[2] enthält die vier Tragödien: „Hekuba“, „Iphigenie in Aulis“, „Phönicierinnen“, „Hippolyt“,

---

[1] Erschienen 1786.

[2] Das tragische Theater der Griechen von J. J. Steinbrüchel. Des Euripides 1. Bd., Zürich, Orell, Geßner & Co., 1763.

die des Sophokles[1]: „Elektra“, „König Oedipus“, „Philoktet“, „Antigone“. Die griechisch-lateinische Ausgabe des Euripides, die Schiller bekam, war, wie aus einem seiner späteren Briefe hervorgeht, die des Barnesius[2], die er auch für seine Arbeit an der „Iphigenie“ und den „Phönicierinnen“ herangezogen hat. Sie gibt den griechischen Text und daneben Zeile für Zeile eine wörtliche lateinische Prosaübersetzung und umfaßt sämtliche Werke des Euripides. Ob Schiller auch von Sophokles, wie gewünscht, eine griechisch-lateinische Ausgabe erhielt und welche, ist nicht bekannt. Am 4. Dezember erwähnt Schiller dann Lotte gegenüber den Aeschyleischen „Agamemnon“ in einer Weise, die zeigt, daß er ihn damals schon gekannt haben muß: „weil dieses Stück eines der schönsten ist, die je aus einem Dichterkopf gegangen sind.“ In welcher Vermittlung aber Schiller das Werk gelesen hat, ob ebenfalls in Brumoys Ausgabe oder in einer deutschen Übersetzung und welcher, darüber läßt sich nichts feststellen. Jedenfalls ergibt sich die nicht unwichtige Tatsache, daß diejenigen Ausgaben griechischer Tragödien, von denen wir sicher wissen, daß Schiller sie damals gelesen hat, sämtlich Prosaübersetzungen waren — in lateinischer, französischer oder deutscher Sprache, denn der griechische Text selbst kam ja für eine wirkliche Lektüre Schillers nicht in Betracht, wenn er auch im Barnesius enthalten war.

Das Wesentlichste an Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie im Sommer 1788 ist nun, daß er diese, sobald sie erst einmal, halb von außen her, in seinen Bannkreis geraten war, sofort mit planvoller Absicht und zu einem bestimmten Zweck ergriff. Der Brief an Körner vom 20. August gibt bereits, anschließend an ein begeistertes Lob der Voßschen Odyssee, das Programm. Es ist übrigens darin nicht speziell von der griechischen Tragödie, sondern allgemein von den „Alten“ die Rede, worunter wir aber, soweit es sich um die Griechen handelt, wohl hauptsächlich Homer und die Tragiker zu begreifen haben, über die auch später Schillers Beschäftigung mit der griechischen Dichtung niemals beträchtlich hinausgegangen ist. „In den nächsten zwei

[1] — — Des Sophokles 1. Bd., Zürich, Orell, Geßner & Co., 1763.

[2] Euripidis tragoediae fragmenta epistolae. Ex editione Josuae Barnesii, 1778, 2 Bde.

Jahren, habe ich mir vorgenommen, lese ich keine modernen Schriftsteller mehr. Vieles, was Du mir ehemals geschrieben, hat mich überzeugt. Keiner tut mir wohl, jeder führt mich von mir selbst ab, und die Alten geben mir jetzt wahre Genüsse ... Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohltuen, — vielleicht Klassizität geben wird." Noch bedeutsamer ist, daß derselbe Brief auch schon die erste Erwähnung jenes Dramenplans in „griechischer Manier" (der „Malteser") enthält, der Schiller von da an durch sein ganzes Leben bis fast zu seinem Tode begleitet hat. So unmittelbar folgt der Berührung mit der antiken Tragödie der Vorsatz, sie für das eigene Schaffen als Richte zu nehmen, ja bereits die Umsetzung in die Produktion selbst! Als weitere Bestätigung dieses Vorsatzes folgt dann vom Oktober an die Übersetzung der „Iphigenie in Aulis", die Schiller ausdrücklich aus demselben Gesichtspunkt übernimmt: „Die Arbeit übt meine dramatische Feder, führt mich in den Geist der Griechen ein, gibt mir, wie ich hoffe, unvermerkt ihre Manier" (20. Oktober an Körner[1]). Im Dezember plant Schiller eine Übersetzung des „Agamemnon" für Wielands „Merkur", die er (am 4.) Lotte und (am 12.) Körner gegenüber erwähnt, aber dann nicht zustande brachte.

Auch in den nächsten Jahren, während der Zeit seiner historischen und ästhetischen Arbeiten, hat Schiller das griechische Drama nicht aus den Augen verloren. Im November 1789 (15. an Lotte und Caroline) beabsichtigt er eine deutsche Ausgabe griechischer Tragiker mit seinem ehemaligen griechischen Lehrer an der Karlsschule, Professor Nast, und am 24. Oktober 1791 berichtet er an Körner, daß er mit einer Übersetzung des „Agamemnon" für den ersten Band seines „Griechischen Theaters" beschäftigt sei. Zum letzten Male taucht der unausgeführte Plan eines „Griechischen Theaters" im März 1794[2] Cotta gegenüber auf.

Der Wille, an der griechischen Tragödie die eigene Dramatik zu schulen, bleibt ebenfalls durch alle diese Jahre hin in Schiller lebendig, wie es z. B. bei jenem Bericht an Körner über die Übersetzung am „Agamemnon" (vom 24. Oktober 1791) heißt: „Über-

[1] S. an diesen auch den Brief vom 12. Dezember.

[2] Brief vom 29. März.

haupt und vorzüglich aber strebe ich durch diese Übersetzungen der tragischen Dichter nach dem griechischen Stil" und besonders bedeutsam an Körner vom 26. November 1790: „Ehe ich der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein." Auch von den „Maltesern" ist am 25. Februar 1789 Körner gegenüber wieder die Rede. Die Hinweise auf das antike Drama in den verschiedenen Aufsätzen über das Tragische, die in jenen Jahren entstanden, zeigen ebenfalls, daß die griechische Tragödie dauernd in seinem Gesichtsfeld geblieben ist.

Zu erwähnen wäre schließlich noch, daß Schillers „Thalia" im Jahre 1791 Stücke einer metrischen Übersetzung der Euripideischen „Elektra"[1] von Professor Nast und 1792 Stücke einer metrischen Übersetzung des „Prometheus" (gezeichnet Achtsnicht)[2] brachte. Es ist nicht unmöglich, aber freilich auch keineswegs sicher, daß dies die ersten metrischen Übersetzungen griechischer Tragödien waren, die Schiller kennen lernte. —

Einen neuen Anstoß für Schillers Studium der griechischen Tragödie bedeutete es, daß er durch die Schwestern Lengefeld — Caroline war mit Caroline v. Dachröden intim befreundet — Wilhelm v. Humboldt kennen lernte. Denn Humboldt[3], der Freund und Schüler Friedrich August Wolfs, der spätere Sprachforscher, der sich damals zeitweilig von allem anderen abschloß, um in der Stille von Auleben und Burgörner nur dem Studium der Griechen zu leben, vermochte Schiller natürlich in ganz anderer Weise einen Weg zur griechischen Tragödie zu bahnen, als dieser ihn durch die französischen oder deutschen Prosa-

---

[1] 3. Bd., 12. Heft. Die Übersetzung reicht bis zu dem 2. Chorgesang inkl. Die Trimeter des Originals sind ebenso wiedergegeben, die Stichomythien im ganzen eingehalten, nur die Chorpartien etwas freier behandelt.

[2] Die Übersetzung geht bis zum Erscheinen des Okeanos. Die Trimeter sind größtenteils in fünffüßigen Jamben wiedergegeben, ab und zu mit einem Trimeter untermischt. Die Stichomythie ist trotzdem eingehalten. Die Chöre sind ziemlich frei behandelt. Der Übersetzungsprobe ist eine eingehende Analyse beigefügt. (Neue Thalia, 2. Bd., 4. Stck.)

[3] Über Humboldts Beschäftigung mit den Griechen und alles hierher Gehörige s. Haym, Humboldt, bes. 2. Buch, Abschn. 1 u. 2.

vermittlungen oder seine eigene nach solchen Quellen unternommene Übersetzungstätigkeit finden konnte[1].

Schillers erste Bekanntschaft mit Humboldt fällt in die Weihnachtstage 1789. Es folgte im Jahre 1792 ein zweimaliges kurzes Wiedersehen im Juli und August, dann ein etwas längeres Zusammensein im April 1793. Ein paar Briefe gehen dazwischen hin und her, ohne daß es doch bereits zu einer regelmäßigen Korrespondenz gekommen wäre. In diesen ersten Jahren ihrer Beziehungen ist es mehr das Griechentum im allgemeinen als speziell die Tragödie, auf das Schiller durch Humboldts Anregung hingelenkt wurde. 1792 (8. Mai) bot Humboldt ihm seine Übersetzung einer Pindarischen Ode für die „Thalia" an (Schiller nahm sie nicht auf), und im Februar 1793 sandte er Schiller seinen Aufsatz über die Griechen[2]. Auf Humboldts Wunsch fügte Schiller der Studie eine Reihe Anmerkungen hinzu, die zum Teil recht charakteristisch für ihn sind, für unser spezielles Thema aber keinen wesentlichen Zug ergeben. Als Humboldt aber dann 1794 auf fünfviertel Jahre nach Jena übersiedelte, setzte ein täglicher intensiver Gedankenaustausch ein, der auf die Dauer natürlich auch für Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie bei Humboldts eigenem Interesse dafür nicht ohne Folgen bleiben konnte. Im Februar 1794 traf Humboldt in Jena ein, im Mai kehrte Schiller von einem längeren Aufenthalt in Schwaben dorthin zurück.

Fast gleichzeitig aber beginnt nun für Schiller auch ein anderer persönlicher Umgang, der, wie er für sein Leben überhaupt das entscheidende Ereignis bildet, auch in seinem Erfassen der griechischen Tragödie ein neues Stadium einleitet: mit Goethe. Goethe und Humboldt — Goethe aber in noch stärkerem Grade — sind die beiden Namen, die in der Geschichte von Schillers Verhältnis zur griechischen Tragödie die wichtigste Rolle spielen. Freilich nicht in dem Sinn, als verpflanzten sich nun Goethesche

[1] Ein ganz alleinstehender Bericht von Gruber (s. Schillers Persönlichkeit, Bd. II, No. 178), daß Schiller in Jena etwa um 1790 bei Schütz Griechisch gelernt habe, ist zu schlecht bezeugt, als daß sich daraus Schlüsse ziehen ließen.

[2] „Über das Studium des Altertums und des griechischen insbesondere." Abgedruckt mit den Anmerkungen Schillers im I. Bde. der Akad. Ausg. v. H.'s Werken. Schillers Randbemerkungen sind auch in Schillers Werken, hist.-krit. Ausg., Bd. 17, S. 308ff. abgedruckt.

oder Humboldtsche Anschauungen über die griechische Tragödie auf Schiller und schlügen in ihm tiefer dringende Wurzeln, so daß unser Thema eine Voruntersuchung des Goetheschen oder Humboldtschen Verhältnisses zur griechischen Tragödie bedingte. Um viel mehr als eine allgemeine Förderung und Führung hat es sich schwerlich dabei gehandelt. Der Zugang zur griechischen Tragödie wurde Schiller durch Humboldt und Goethe erleichtert, er lernte diese jetzt mehr in ihrer wahren Gestalt kennen (soweit dies bei seiner mangelnden Sprachkenntnis überhaupt möglich war[1]), wurde auf wichtige Seiten ihres Wesens hingewiesen. Aber auch Humboldt und — wenn auch in geringerem Grade — Goethe gegenüber wahrte Schiller hinsichtlich der griechischen Dichtung seine besondere ihm eigene Art der Aufnahme und erst recht der Verarbeitung. Es wird im Laufe unserer Untersuchung immer fühlbarer werden, wie beinahe jeder einzelne Zug seines Verhältnisses zur griechischen Tragödie in seiner individuellen Eigenart begründet ist und es fast nirgends einer Erklärung aus fremden Einflüssen — sei es einzelner Persönlichkeiten, sei es der allgemeinen Anschauung der Zeit — bedarf.

Eine neue Epoche aber in seinem Verhalten zur griechischen Tragödie kann man trotzdem vom Jahre 1794 an datieren, denn ein ungleich tieferes Eindringen in ihr Wesen beginnt jetzt, wie vielfache Erörterungen über dies Gebiet in seinem Briefwechsel mit Humboldt, vor allem aber mit Goethe, erkennen lassen. Schon der erste Besuch bei Goethe im September 1794 bringt, wie Schillers Brief an Lotte vom 20. September und die Briefe vom 19. Oktober (Goethe an Schiller) und 28. Oktober (Schiller an Goethe) bezeugen, einen neuen Anstoß zur Arbeit an den „Maltesern", die, etwa 1788 konzipiert, seit seiner ersten Berührung mit der griechischen Tragödie Schiller als ein Drama „in griechischer Manier" mit einfachem Aufbau vorschwebten. Im ganzen freilich blieb die Bedeutung der griechischen Tragödie für Schillers eigene Dramatik in den nächsten Jahren noch latent, da philosophisch-ästhetische Arbeiten ihn vorläufig noch nicht zur dramatischen Produktion kommen ließen. Der Aufsatz „Über

[1] Der in den folgenden Jahren zweimal auftauchende Vorsatz, die griechische Sprache gründlicher zu lernen (9. November 1795 an Humboldt und 26. September 1800 an Goethe), kam beide Male nicht zur Ausführung.

naive und sentimentalische Dichtung“ aber zeigt, wie tief Schiller bereits in die Kernfragen über das Wesen griechischer Dichtung eingedrungen war.

Doch als dann mit dem Jahre 1797 jene Periode ununterbrochenen dramatischen Schaffens beginnt, die bis zu Schillers Tode anhält, da wird deutlich sichtbar, wie die griechische Tragödie ein unentbehrlicher Bestandteil seiner geistigen Nahrung geworden ist. Verfolgt man, wie in Schillers Briefen seit dem Jahre 1797 die Berichte über Fortschritte an seinen Arbeiten und die Erwähnung griechischer Lektüre nebeneinander hergehen, so meint man unmittelbar zu spüren, wie etwas von der Luft der griechischen Tragödie, die ihn so fortdauernd umgab, in seine eigenen Dramen einströmen mußte[1]. Die gesamte Epoche von 1797 bis zu seinem Tode ist in dieser Hinsicht als eine Einheit zu betrachten: wohl ist zeitweilig die Beschäftigung mit den Griechen seltener und nimmt dann wieder zu (am meisten briefliche Zeugnisse liefert das Jahr 1797, das mit Schillers und Goethes gemeinsamer Aristoteles-Lektüre und ihren Betrachtungen über das Wesen von Epos und Drama Schiller auch theoretisch in die Fragen über das griechische Drama tiefer hineinführte), aber wirklich ausgeschaltet wurde sie in jener ganzen Zeit vom „Wallenstein“ bis zur „Braut von Messina“ und dem „Tell“ niemals[2].

Die verschiedenen Erörterungen und Theorien über die griechische Tragödie, die sich während dieser Periode in Schillers Briefen finden, werden wir jeweils im Laufe unserer Untersuchung in dem betr. Zusammenhang zu betrachten haben. Auf die Aufzählung aller einzelnen Stellen aber, die eine Beschäftigung mit griechischen Tragikern belegen, wollen wir verzichten, da sie nichts anderes ergeben würde als die schon betonte Tatsache, daß Schiller während jener ganzen Zeit in fortdauernder Be-

[1] Ein direktes Zeugnis dafür ist es, wenn Schiller z. B. am 7. April 1797 an Körner schreibt, daß — neben Shakespeare und Wilhelm Meister — die Lektüre des Sophokles, die ihn seit mehreren Wochen beschäftige, auch für seinen „Wallenstein“ große Folgen habe. „Da ich bei dieser Gelegenheit tiefere Blicke in die Kunst getan, so muß ich manches in meiner ersten Ansicht des Stückes reformieren.“

[2] Höchstens in der allerletzten Spanne von Schillers Leben ist eine Abnahme zu bemerken, die vielleicht tiefere Bedeutung hatte, aber hieraus Schlüsse ziehen zu wollen, hieße über Schillers Tod hinaus kombinieren.

rührung mit den Griechen blieb[1]. Von Wert hingegen ist es, zu wissen, soweit sich dies feststellen läßt, welche griechischen Stücke Schiller in diesen Jahren las und in welchen Übersetzungen sie ihm damals vorlagen, da er im Original sie ja auch fernerhin nicht zu lesen vermochte.

Im Gegensatz zu der Zeit seiner ersten Berührung mit der griechischen Tragödie bevorzugt Schiller in dieser späteren Epoche Sophokles und Aeschylos vor Euripides. Wo er auf die griechische Tragödie Bezug nimmt, da sind es hauptsächlich die beiden älteren Tragiker, die er heranzieht.

Wie schon bei seiner Iphigenien-Übertragung, so hat auch weiterhin Schiller öfters wörtliche lateinische Prosaübertragungen herangezogen[2]. So handelt es sich bei einer Bestellung von Euripides' Werken (an Cotta, 13. April) im Jahre 1799 um eine solche lateinische Ausgabe[3]. Wesentlicher ist die Frage, in welchen deutschen Übersetzungen — französische scheinen in dieser Periode nicht mehr in Betracht zu kommen — Schiller die Tragödie damals las, wegen der unbewußten Umbiegungen, die durch das Medium solcher Übersetzungen der Eindruck der Dichtung leicht erleidet.

Die damals vorhandenen deutschen Übersetzungen[4] sind teils metrische, teils Prosa-Übersetzungen, von deren Verfassern sich verschiedentlich Fäden zu Schiller zogen. Die direkten Belege darüber, welche Übersetzungen Schiller gekannt hat, seine eigenen brieflichen Angaben oder Vermerke seines Kalenders[5], sind aber nur sehr spärlich.

[1] Zumal sich in den früher erwähnten Arbeiten mehrfach derartige Zusammenstellungen finden.

[2] Auch Humboldt berichtet in seiner „Vorerinnerung" zu der Ausgabe seines Briefwechsels mit Schiller, daß Schiller die „wörtlichen lateinischen Paraphrasen" bevorzugt habe. (Briefwechsel zw. Schiller u. Wilh. v. Humboldt, herausg. von Leitzmann, Stuttgart 1900, S. 9.)

[3] Dies zeigt — verbunden mit Sch.'s Kalendernotiz vom 22. Juni 1799 — Cottas Rechnung v. 16. Juni 1800 (Briefw. zw. Sch. u. Cotta, Stuttgart 1876, No. 327).

[4] S. Goedeke, Bd. IV, 1. 3. Aufl., 1906 (in diesem Band sind die betr. Übersetzungen an verschiedenen Stellen verteilt; man muß sie nach dem Register zusammensuchen); ferner: Bd. V, § 257, 35); und: Bd. VII, § 310, A XII; 98, 101, 102 (enthält die Übersetzungen aus den Jahren 1790—1815).

[5] Schillers Kalender, herausgegeben von Ernst Müller 1893, Cotta.

Die erste Erwähnung solcher Art findet sich in der Mitteilung Schillers vom 4. April 1797 an Goethe, daß er „in diesen Tagen" „Philoktet" und die „Trachinierinnen" gelesen habe. (Auch „Aiax", „Antigone" und „Oedipus" werden in demselben Brief herangezogen, allerdings mehr als Reminiszenz). Bereits hier versagt das Forschen nach der Ausgabe. „Philoktet" zwar ist in der schon genannten Steinbrüchelschen Prosaübersetzung des Sophokles[1] enthalten, aber die „Trachinierinnen" — wie auch der „Aiax" — fehlen darin. Am 21. März 1798 berichtet Schiller an Goethe von einer Lektüre der „Phädra" des Euripides und fügt — als Einschränkung seines abfälligen Urteils über das Stück — hinzu: „freilich nur nach einer sehr geistleeren Übersetzung von Steinbrüchel". Auch hier werden wir also wieder auf die uns schon bekannte Prosaübersetzung geführt. Am 1. Januar 1802 erbittet Schiller von Goethe denjenigen Band des Euripides, welcher den „Ion" enthalte (wegen der bevorstehenden Aufführung von Schlegels „Ion"). Auch hier läßt sich nichts darüber ausmachen, ob es sich um eine lateinische oder deutsche Ausgabe, und welche, handelt. Sicherer führt uns Schillers Kalendernotiz vom 5. November 1802 über Süverns Sendung des „Sophokles". Es kann sich hier nur um Süverns metrische Übersetzung der „Trachinierinnen" handeln, die 1802 erschien[2]. Eine andere metrische Tragikerübersetzung, von der wir bestimmt wissen, daß Schiller sie gelesen hat, ist Friedrich Stolbergs 1802 in Buchform erschienene Übersetzung von vier Stücken des Aeschylos[3] („Eumeniden", „Perser", „Prometheus", „Sieben vor Theben"), über die Schiller am 15. November 1802 begeistert an Körner schreibt, und von der er am 17. Februar 1803 an Humboldt bekennt, daß sie ihm „einen hohen Eindruck vom Aeschylos gegeben" habe und daß

---

[1] S. o. S. 8 f.

[2] Berlin, Realschulbuchhandlung. Die Übersetzung, die mit philologischen Anmerkungen versehen ist, gibt die Trimeter und Stichomythien genau wieder. Seine Prinzipien der Chorübertragung, die sich ebenfalls besonders eng an das Original anschließt, hat Süvern selbst in der Vorrede dargelegt. Auch in der Wortstellung folgt er dem Griechischen sehr genau.

[3] Vier Tragödien des Aeschylos übersetzt von Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Hamburg 1802.

ihre Lektüre ihm sehr für die „Braut von Messina" genützt habe[1]. Damit sind alle brieflichen Zeugnisse erschöpft.

Aber auch auf andere Weise ist leider nicht viel mehr zu erfahren. Schillers Handbibliothek[2], soweit sie erhalten ist, und die ihr angefügten Bücher Lottes, die zu Schillers Lebzeiten in ihrem Besitze waren, enthalten an Ausgaben griechischer Tragödien nur die Aeschylos-Übersetzung Stolbergs und Steinbrüchels Übersetzungen des Sophokles und Euripides. Also wieder nur Werke, die schon Schillers briefliche Zeugnisse nannten. Unter den in der Bibliothek vorhandenen Zeitschriften wie dem „Attischen Museum", dem „Teutschen Merkur", dem „Athenäum" ist keiner der Bände, die Tragikerübersetzungen enthalten. (Von Büchern über die griechische Tragödie findet sich in der Bibliothek nur Süverns Schrift „Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf die griechische Tragödie"[3].) Ist auch nicht festzustellen, einen wie großen Bruchteil der ehemaligen Bibliothek die erhaltenen Bücher ausmachen, so bleibt doch dieser geringe Bestand an Tragikerliteratur immerhin auffallend.

Außerdem befindet sich im Marbacher Schiller-Museum ein Exemplar der Sophokles-Übersetzung von Christian Stol-

---

[1] Stolberg gibt die Trimeter durch fünffüßige Jamben wieder, hält aber die Stichomythien ein. Das Versmaß der Chöre schließt sich nicht eng an.

[2] Schillers Bibliothek ist in zwei Teilen erhalten. Der eine Teil befindet sich jetzt in der Hamburger Stadtbibliothek. Von ihm existiert ein Verzeichnis aus dem Jahre 1859: Schillers Bibliothek, Berlin, Stargardt, das von Köster in der „Zeitschrift für Bücherfreunde, 9. Jahrgang 1905/06, 1. Bd., S. 62, „Schillers Handbibliothek" noch einmal genauer abgedruckt worden ist. Dieser Teil enthält nichts für unsere Zwecke in Betracht Kommendes. Der zweite Teil ist im Goethe-Schiller-Archiv. Dieser Teil enthält die oben angeführten Bücher. Er findet sich am genauesten katalogisiert in dem Ausstellungsverzeichnis aus dem Jahre 1905 von Schüddekopf („Zum 9. Mai 1905. Schiller-Ausstellung im Goethe-Schiller-Archiv", Weimar 1905, S. 47, „Schillers Bibliothek"), das auch Lottes in Betracht kommende Bücher angibt, sowie das Verzeichnis der bei einer Auktion im Jahre 1799 von Schiller veräußerten Bücher abdruckt (unter denen nichts auf die griechische Tragödie Bezügliches ist). S. auch Ortlepp, Schillers Bibliothek (Zuwachs der Großherzogl. Bibl. zu Weimar) Weimar 1914.

[3] Berlin 1800.

berg[1], das Schiller besessen hat, wie seine eigenhändige Aufschrift beweist[2].

Neben der eigenen Bibliothek hat Schiller in wohl fast gleichem Maße vom Jahre 1794 an die Goethesche benutzt. Auch der Katalog der erhaltenen Goethe-Bibliothek[3] aber verzeichnet kaum etwas, das für unsere Zwecke in Betracht kommt. Einige griechisch-lateinische Ausgaben antiker Tragiker sind zwar vorhanden, aber von deutschen Übersetzungen, die noch zu Schillers Lebzeiten erschienen sind, nur die eben erwähnte Sophokles-Übersetzung von Stolberg. Außerdem findet sich im Katalog der Goetheschen Bibliothek das „Attische Museum" verzeichnet und zwar u. a. Bd. IV, Heft 1 (1802), in dem eine Übersetzung der „Perser" von Jacobs[4] erschienen ist. Diese hat also Schiller vielleicht gekannt.

Es kommen dann noch die Entleihungen aus fremden Bibliotheken, besonders Weimar und Jena, in Betracht, und zwar vom Jahre 1794 an ebensowohl die Goethes wie Schillers, da Goethe öfters für Schiller entlieh und, wie der Briefwechsel zeigt, Bücher an Schiller zur Lektüre übersandte.

Von der Jenaischen Bibliothek erfuhr ich auf meine Anfrage, daß ihre Ausleihbücher nur bis zum Jahre 1799 zurückreichen und daß von Schiller überhaupt keine Entleihungen verzeichnet seien, von Goethe in der in Betracht kommenden Zeit nur eine das Gebiet der griechischen Tragödie nicht berührende. Über Schillers Entleihungen aus der Weimarer Bibliothek liegen mehrere Arbeiten vor[5]. Unter den offenbar vollständig gebuchten Entleihungen findet sich erstaunlicherweise nicht eine

[1] Sophokles übers. v. Christian Graf zu Stolberg, Leipzig 1787, Göschen. Die Übers. enthält sämtliche Stücke des Sophokles. Die Trimeter sind durch Fünffüßler, die Chöre teils frei, teils genauer wiedergegeben.

[2] S. den Rechenschaftsbericht des Schwäb. Schiller-Vereins 1908/09, S. 3/4. Wann die Übers. in Sch.'s Besitz gelangte, ließ sich nicht feststellen.

[3] Durch die Güte des Goethe-National-Museums, vorzügl. Herrn Dr. Wahls wurde mir der auf griech. Lektüre bezügl. Teil (Abt. C) des in Arbeit befindlichen systematischen Katalogs in Druckbogen zur Einsicht überlassen.

[4] Trimeter durch Fünffüßler wiedergegeben mit Einhaltung der Stichomythie. Chöre mit engerem Anschluß an das Original als bei Stolberg. Einleitung und Anmerkungen beigefügt.

[5] Die letzte und vollständige ist die von Ortlepp, s. oben S. 17.

einzige, die auf das Gebiet der griechischen Tragödie Bezug hätte. Goethes Entleihungen aus der Weimarer Bibliothek sind in den Weimarer Ausleihlisten verzeichnet[1]. Darunter findet sich zweimal ein Vermerk, der für unsere Frage von Interesse ist. Im Mai 1797 ist als von Goethe entliehen verzeichnet: „Aeschylos, übersetzt von Tobler, 5. Stck. Ms. T.", und vom 11. Juli 1799 bis 13. September 1800: „Aeschylos, Agamemnon, übersetzt von Tobler, mst." Die Toblersche — metrische — Aeschylos-Übersetzung ist niemals gedruckt worden[2]; Goethe entlieh sie im Manuskript. (Es handelt sich hier um jenen Tobler, der Goethe im Anfang seines Weimarer Aufenthaltes nahe stand, und der nach neueren Vermutungen sogar an Goethes Aufsatz: „Die Natur" beteiligt ist[3]. Die betreffenden Übersetzungen waren in den Jahren 1781/82, gewissermaßen unter Goethes Augen, entstanden[4]). Welche Tragödie des Aeschylos jenes „5. Stck." enthält, das Goethe 1797 entlieh, vermochte ich nicht festzustellen. Der Leihvermerk vermag uns nun vielleicht insofern weiterzuführen, als er möglicherweise in Verbindung zu setzen ist mit Schillers Bitte an Goethe am 14. Juni 1799, ihm den Aeschylos zu senden, „da ihn wieder sehr nach einer griechisch-tragischen Unterhaltung verlange". Über die Rückgabe des 1797 entliehenen 5. Stcks. der Aeschylos-Übersetzung ist nichts vermerkt. Schillers Bitte könnte sich also darauf bezogen haben. (Den „Agamemnon" entlieh Goethe erst etwa einen Monat später.) Aber wie dem auch sei, es ist jedenfalls bei dem vielfachen Ideenaustausch zwischen Goethe und Schiller über das Gebiet des griechischen Dramas wahrscheinlich, daß die Toblerschen Übertragungen damals auch in Schillers Hände gelangten.

Bestimmt gekannt hat Schiller dann außerdem ja noch die erste Fassung der Humboldtschen „Agamemnon"-Über-

---

[1] Die Weimarer Bibliothek überließ mir auf meine Anfrage freundlichst einen handschriftlichen Auszug zur Einsicht.

[2] S. Rudolf Ehwaldt in „Zeitschrift für Bücherfreunde", Jahrgang 1917, Heft 11, N. F., 8. Jahrgang, S. 290 „Georg Christoph Tobler, der Übersetzer des Aischylos." (Die genannte Entleihung Goethes wird darin nicht berührt.)

[3] S. Hermann Schneider, Herrigs Archiv, Bd. 120, S. 257.

[4] Goethes Briefe aus der damaligen Zeit zeigen, mit wie regem Interesse er dieser Übersetzung folgte.

setzung, deren Entstehung er während Humboldts Aufenthalt in Jena im Jahre 1796/97 zum großen Teil miterlebte[1].

Auch Hölderlins Übersetzungen des „König Oedipus“ und der „Antigone“[2] hat Schiller offenbar kennen gelernt. Hölderlin erwähnt in einem Brief an seinen Verleger Wilmanns vom 2. April 1804[3], daß er die Exemplare der Übersetzung erwarte, um sie an Goethe und Schiller zu schicken. Und der jüngere Voß berichtet brieflich im Juli 1804[4] von einem Gespräch mit Schiller und Goethe über dies Werk; wenn seine Angaben zuverlässig sind, so hätte Schiller in sein abfälliges Urteil über die Übersetzung, ja, in seine Verspottung mancher Partien, eingestimmt. Für irgendwelche wesentlichere Einwirkung auf Schiller kommt die Hölderlinsche Übersetzung schon darum nicht in Betracht, weil sie ja erst ein Jahr vor Schillers Tode erschien.

* *
*

Alles in allem sind die erhaltenen Belege für das, was Schiller an griechischen Tragödien im einzelnen und wie es ihm vorlag, zu unvollständig und unsicher, als daß sich irgendwie weitere

[1] Humboldt begann seine Übersetzung um Neujahr 1797 in Jena, wo die ersten 8 Szenen vollendet wurden. Die 9. Szene kam in Wien Anfang September 1797, die 10. und 11. in Paris 1798 zustande (die beiden letzten Szenen sind erst 1804 in Albano fertig geworden). Im März 1799 sandte Humboldt eine Reinschrift der 9. bis 11. Szene an Goethe (die fraglos auch in Schillers Hände gelangte; so bezeugt ein Brief Goethes vom 30. September 1800 die Übersendung von Teilen des Humboldtschen Agamemnon an Schiller). Die Handschrift dieser Fassung liegt — wie sämtliche Handschriften der Agamemnon-Übersetzung — im Archiv in Tegel, wo ich sie durch die Güte von Frau Hofmarschall v. Heinz und deren Tochter, Frau v. Sydow, einsehen durfte. In der Ausgabe der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften von Humboldts Schriften sind im 8. Bd. der von Leitzmann hsg. Abt. 1 „Werke“ (Berlin 1909) Teile dieser ersten Fassung als Anhang abgedruckt (S. 205ff.) und zwar Szene 1, 2, 4, 8, 11 (außer der Eingangsrede des Wächters also nur Chorgesänge).

[2] Die Trauerspiele des Sophokles, übersetzt von Friedrich Hölderlin. Frankfurt a. M. 1804, 2 Bde. Ein kritischer Abdruck der Übersetzung findet sich im 5. Bde. der Ausgabe von Hölderlins sämtl. Werken von N. v. Hellingrath, München, Georg Müller, 1913.

[3] Hölderlins sämtl. Werke a. a. O., Bd. 5, S. 330.

[4] Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voß dem jüngeren, hsg. von H. G. Gräf, Reclam (No. 3581/82), S. 50.

Untersuchungen darauf aufbauen lassen könnten. Die allgemeinen Züge des äußeren Bildes von Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie aber treten auch so deutlich genug hervor, um zu fragen, bis zu welchem Grade und in welcher Richtung auf dieser Grundlage eine Befruchtung der Schillerschen Dramatik durch die griechische Tragödie eintreten konnte.

Daraus, daß Schiller der griechischen Tragödie erst nach seinem Eintreffen in Weimar nahetrat, ergibt sich für uns: eine Einwirkung der griechischen Tragödie kann nur bei solchen Zügen der Schillerschen Dramen in Betracht kommen, die den Jugendwerken einschließlich des „Carlos" fehlen.

Neben dieser zeitlichen Grenze ist die Beschränkung bedeutsam, die wir für Art und Umfang von Schillers Kenntnis des Griechischen erkannten: im Original, so sahen wir, sind Schiller die griechischen Tragödien niemals zugänglich gewesen, er blieb auf Übersetzungen angewiesen. Die Folgen davon sind weittragend. Für den Ausdruck des Originals, für jene Offenbarung der intimsten künstlerischen Eigenart, die die Sprache und nur die Sprache ist, konnte — noch dazu bei der besonderen Schwierigkeit, die die Wiedergabe des Griechischen bietet — natürlich keine Übersetzung Schiller einen gleichwertigen Ersatz liefern. Hiezu kam die Gefahr, daß fremde Elemente sich durch solche Übersetzungen unbemerkt in den Organismus der Tragödien einschleichen und den Eindruck verändern konnten. Diese Gefahr nun freilich scheint Schiller gefühlt und möglichst versucht zu haben, ihr vorzubeugen. Darauf deutet Humboldts Angabe[1]: „Er zog die Übersetzungen vor, die darauf Verzicht leisten, für sich zu gelten, am liebsten waren ihm die wörtlichen lateinischen Paraphrasen." Als neutrales Medium gewissermaßen scheint Schiller diese wörtlichen lateinischen Prosaübersetzungen angesehen zu haben. Aber wenn er auch auf diese Weise vermied, daß fremde Elemente den Eindruck des Originals verfälschten, so verfiel er dadurch nur um so mehr der anderen Gefahr: die sprachliche Eigenart der griechischen Tragödie konnte ihm durch solche Wiedergaben nicht einmal indirekt nahegebracht werden, jene für griechische Dichtung so eminent charakteristischen

[1] Vorerinnerung a. a. O., S. 9.

Eigenheiten der Wort- und Satzstellung, der Verschlingung und Wiederaufnahme von Satzteilen und Worten, die den gesamten künstlerischen Eindruck entscheidend bestimmen[1], vor allem aber die rhythmisch-metrische Form, ohne die ja die griechische Tragödie überhaupt nicht denkbar ist.

In der Tat spielten wohl die metrischen Eigenheiten der Tragödie für Schiller die geringste Rolle. Von Goethes Trimetern in der „Helena“ angeregt, bittet Schiller diesen am 26. September 1800 um J. G. Hermanns Schrift von den griechischen Silbenmaßen[2]. „Ihre neuliche Vorlesung hat mich auf die Trimeters sehr aufmerksam gemacht und ich wünschte in die Sache mehr einzudringen. Auch habe ich große Lust mich in Nebenstunden etwas mit dem Griechischen zu beschäftigen, nur um so weit zu kommen, daß ich in die griechische Metrik eine Einsicht erhalte.“ Aber schon wenige Tage später schreibt er enttäuscht, daß es ihm schwer werde, damit zurecht zu kommen. Auch Goethe, der ihm außer dem Gewünschten einen Aufsatz von Humboldt über den Trimeter und Stücke von Humboldts „Agamemnon“ sandte, riet ihm von der theoretischen Beschäftigung ab. Schiller hat ja dann bald danach Trimeter in Szenen der „Jungfrau“ angewandt. Ist er also auch diesem Versmaß durch Goethes Vermittlung schließlich nahe gekommen, so sind ihm doch die Metren der Chorlieder, überhaupt alle lyrischen Versmaße der Tragödie, fraglos bis zuletzt fremd geblieben. Und wenn er sich Goethe gegenüber (am 3. September 1799) bei dem Gebrauch wechselnder Versmaße in der „Maria Stuart“ auf das Vorbild griechischer Stücke beruft, so bedeutet das doch nicht mehr als ein allgemeines Wissen um die Tatsache, aber keine Vertrautheit mit den griechischen Versmaßen selbst. Schillers Kenntnis der griechischen Tragödie hat also auch in der Epoche seines tieferen Eindringens in sie eine gewisse Grenze niemals überschritten, und alles, was die sprachliche Form ausmacht, lag zum weitaus größten Teil außerhalb dieser Grenze.

Es wäre voreilig, daraus nun den Schluß zu ziehen, daß also ein rein äußeres Moment, mangelnde Sprachkenntnis, Schillers

---

[1] Wir werden auf diese sprachlichen Eigentümlichkeiten später noch einzugehen haben (s. Abschn. II, Kap. 1).

[2] J. G. Hermann, De metris poetarum graec. et latin. 1796.

Verhältnis zur griechischen Tragödie entscheidend bestimmt habe, und daß dies ohne jene zufällige Ursache ein ganz anderes hätte werden können. Denn man kann umgekehrt fragen, warum Schiller, wenn er die Bedeutung der griechischen Tragödie auch für sein eigenes Schaffen so hoch stellte, nicht suchte, sich die Vorkenntnisse zu erwerben, die ihm ein tieferes Eindringen ermöglichten. In der Tat hat er ja, wie schon erwähnt, zweimal diesen Versuch gemacht[1], um ihn aber dann doch beide Male wieder aufzugeben[2]. Gewiß ist die objektive Schwierigkeit der griechischen Sprache und vor allem die Hemmung, die Schiller durch seine Krankheit bereitet wurde, in Betracht zu ziehen. Aber für einen Mann von der unglaublichen Energie Schillers sind doch derartige äußere und physische Gründe kaum ausschlaggebend gewesen. Es ist wohl nicht zuviel behauptet, daß Schiller das Griechische so gut wie andere Dinge, die ihn nicht weniger Zeit und Mühe kosteten, sich gründlicher zu eigen gemacht haben würde, wenn er diese Kenntnis als eine vitale Notwendigkeit für sich empfunden hätte. Hat er sich doch auch das gewiß objektiv nicht leichtere aber ihm näherliegende Verständnis der Kantschen Philosophie erarbeitet.

Aber, und das ist das Entscheidende, instinktiv — vielleicht ihm selbst unbewußt — suchte Schiller offenbar von vornherein in der griechischen Tragödie nur bestimmte Momente, die er für sich brauchte, begehrte nicht ein restloses Eindringen in sie. Es lag nicht so, daß er wie Hölderlin dort eine Heimat seines Geistes erspürte, zu der er sich hinsehnte. Gerade Hölderlin ist ein gutes Beispiel dafür, daß, so gewiß die sprachliche Kenntnis Voraussetzung für das Verständnis fremdländischer Dichtungen ist, dieses äußere Moment nicht als schlechthin bestimmend für das Verhältnis zu ihnen angesehen werden darf, sondern daß das Primäre und Entscheidende doch immer die größere oder geringere Wahlverwandtschaft mit ihnen sein wird. Solche Wahl-

---

[1] Conz's Bericht in seinen „Erinnerungen" (s. „Schillers Persönlichkeit", Bd. II, No. 188), daß Schiller unter Wielands Einfluß in Jena wieder das Studium der griech. Sprache vorgenommen habe, klingt wenig glaubwürdig. Es handelt sich dabei wohl mehr um die Lektüre griech. Dramen, zu der ihn ja, wie wir sahen, zum Teil Wieland zuerst angeregt hat.

[2] S. I, 1, S. 13, Anmerkung.

verwandtschaft wird dann von selbst zur Erwerbung der zum Verständnis nötigen Mittel drängen. Hölderlins griechische Kenntnisse waren zwar unvergleichlich größer als die Schillers — schon seine Vorbildung auf den theologischen Seminaren natürlich eine ganz andere als die Schillers auf der Militärakademie — aber doch in keiner Weise philologisch ausreichend: noch seine Sophokles-Übersetzungen weisen neben einzigartig intuitivem Verständnis nicht selten ganz elementare grammatische und lexikalische Fehler auf[1]. Aber Hölderlin, dem jene Welt unentbehrlich und unendlich verwandt war, wühlte sich tiefer und tiefer in sie hinein, bis er ihr trotz aller Lücken seiner Kenntnisse und aller Mißverständnisse im einzelnen dennoch ihre Geheimnisse entrang.

Daß es Schiller tatsächlich nicht zur Erfassung der sprachlichen Eigenart der griechischen Tragödie drängte, dafür liefert sein Verhalten gegenüber den verschiedenartigen deutschen Übersetzungen den unmittelbaren Beweis. Es läßt sich deutlich erkennen, daß es ihn zu den freieren Übersetzungen hinzog und daß solche, die sich im Ausdruck eng an das Original anzulehnen suchten, ihn fremd anmuteten. Humboldts Bericht, daß Schiller diejenigen Übersetzungen bevorzugte, die darauf Verzicht leisteten, für sich zu gelten, bedarf also insofern einer Einschränkung: es gilt dies offenbar nur hinsichtlich der genauen Wiedergabe des Sinnes, während da, wo auf Kosten der gewöhnlichen deutschen Ausdrucksweise eine Wiedergabe auch der griechischen Form bis ins einzelne versucht wurde, vor allem, wo unter Gefahr der Härte und Herbheit eine Nachbildung der antiken Rhythmen erstrebt wurde, Schiller sich zurückgestoßen fühlte. So haben wir über die Süvernsche Übersetzung der „Trachinierinnen", die, wie erwähnt, sich eng an das Original anlehnte, überhaupt keine Äußerung Schillers außer jener Kalendernotiz, aus der wir wissen, daß er sie erhielt, während er über Stolbergs Aeschylos — dessen freiere Behandlung sich schon in der Wiedergabe der Trimeter

---

[1] Ich verweise betr. Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen auf Norbert v. Hellingrath, Pindar-Übertragungen von Hölderlin, Jena 1911 (s. betr. des oben erwähnten Punktes besonders den Anhang S. 74: „Hölderlins griechische Sprachkenntnisse") und auf den 5. Bd. der Hölderlin-Ausgabe desselben Verfassers a. a. O. (s. besonders Vorrede und Anhang).

durch Fünffüßler[1] dokumentiert — an Körner (15. November 1802, 7. Januar 1803) wie an Humboldt (17. Februar 1803) begeistert schreibt. Und sehr charakteristisch sind die Einwände, die er gegen die Art der Humboldtschen Agamemnon-Übersetzung erhebt[2]. „Schiller ist gar nicht recht damit zufrieden," berichtet Humboldt am 31. März 1797 an F. A. Wolf, „er spricht der Übersetzung Energie und poetische Sinnlichkeit nicht ab, aber er findet sie zu schwer, hart und undeutlich. Er will gewöhnlichere Strukturen, mehr Ausführlichkeit, allenfalls sogar einen weniger obligaten Versbau." Dabei ist noch daran zu erinnern, daß die damalige Fassung der Übersetzung die unbedingte metrische Korrektheit der im Druck vorliegenden von 1816[3] noch nicht zum Prinzip hat. Freilich wirkt sie für mein Gefühl trotzdem — vielleicht auch eben deshalb — rhythmisch unharmonischer, unsicherer als die spätere, und entbehrt der Wucht

[1] Humboldt, der ursprünglich auch erwogen hatte, in seinem Agamemnon statt der Trimeter Fünffüßler anzuwenden, weil „der zwölffüßige Trimeter zu lang und einförmig" bei uns sei (an Wolf, 3. Februar 1797), betont später Wolf gegenüber, eine solche Umänderung würde den ganzen Charakter der Dichtung verändern: „dies Metrum hat weder Fülle noch Haltung genug, die Haupteigenschaften der tragischen Diktion der Griechen, die einen großen Einfluß auf das innere Wesen des ganzen griechischen Trauerspiels haben" (3. März 1797). (Humboldts Briefw. mit F. A. Wolf.)

[2] A. W. Schlegel hat sich über Humboldts und Stolbergs Aeschylos-Übersetzungen in einem Aufsatz im Intelligenzblatt der Jenaischen Literaturzeitung 1805 (ursprünglich Brief an Goethe) ausgesprochen. Er äußert über Humboldts Übersetzung: „alles mit großer Treue und in einer dem Kothurn des alten Tragikers gewachsenen Sprache" und fährt fort: „Die Mitteilung dieser Übersetzung im Drucke würde um so willkommner sein, da wir bis jetzt nur die Stolbergsche haben, die weder in den Formen noch dem Geiste nach strenge zu nennen ist."

[3] Leitzmann betont dies in den Ausführungen zu dem Abdruck der Akademieausgabe (a. a. O., S. 222), ebenso Haym, Humboldt (Berlin 1856, S. 236ff.). Man kann es deutlich daran erkennen, daß etwa, um ein Beispiel anzuführen, in Vers 194—196 und 207—209 (der späteren Fassung, ältere Fassung — Anhang — Vers 208—211 und 223—225) die Choriamben in der ersten Fassung nicht als solche wiedergegeben sind. Auch in der Wortstellung ist die erste Fassung dem Griechischen gegenüber noch sehr viel freier und dem üblichen deutschen Gebrauch näher, als man es nach der jetzigen Fassung zu glauben geneigt sein könnte. So z. B. in der ersten Rede des Herolds (Szene 6) heißt es jetzt (Vers 493): „da viele rissen, Einer Hoffnung doch gewährt," während es in der damaligen Fassung lautete: „da manche

und Gewalt der jetzigen Fassung[1]. Andererseits ist freilich in Betracht zu ziehen, daß Humboldts rhythmisches Gefühl eine wesentliche Hemmung erlitt durch eine falsche Theorie der deutschen Rhythmik und der Wiedergabe des antiken Rhythmus im Deutschen, die sich noch in der Einleitung zu der endgültigen Fassung des „Agamemnon" ausspricht und die für die damalige Zeit schon belegt wird durch Humboldts Änderungen an Goethes „Hermann und Dorothea"[2]. Schillers recht sicheres rhythmisches Empfinden, das sich nur wenig von der Theorie beeinflussen ließ[3], mochte daher metrische Sprachbeugungen in der Übersetzung bewußt oder unbewußt als störend empfinden. Aber es handelt sich ja hier gar nicht um die Frage, ob und wieweit Schillers ästhetisches Urteil über Humboldts Übersetzung etwa berechtigt oder unberechtigt war. Vielmehr kennzeichnet es an sich seine Stellung zum Griechischen, daß er auch diese Übersetzung sofort

---

Hoffnung riß, gelang die Eine doch." Oder weiterhin (495): „des vielgeliebten Grabes Teil mir Sterbendem," früher: „mir sterbend einst des vielgeliebten Grabes Teil." Oder in derselben Rede (518/19): „nun kehrt, ein hochbeglückter Mann, der ältere /Atreide heim . . .", früher: „kehrt / der ältere Atreid, ein hochbeglückter Mann, / nun heim . . .". Oder in Agamemnons Begrüßungsrede (Szene 9), jetzt (797/98): „Dafür gebührt's, den Göttern Dank, lautschallenden, / zu weihn . . .", früher: „Dafür gebührt sich's lauten Dank den Göttern dar / zu bringen . . .". (Die Stellen der älteren Fassung sind nach der Handschrift wiedergegeben.)

[1] Eine Wertung der Humboldtschen Übersetzung liegt ja natürlich nicht im Rahmen dieser Arbeit. Wilamowitz (Griechische Tragödien übers., Bd. II, S. 4. Berlin 1907), wie auch Haym (a. a. O., S. 238), haben die Übersetzung, wie sie im Druck vorliegt, als undeutsch und unverständlich abgelehnt. Humboldt hat diesen Vorwurf gewissermaßen vorweggenommen und beantwortet in Briefen an Wolf und Goethe. An Wolf, 3. Februar 1797: „Hier beim Aeschylos hat man recht die doppelte Klippe zu meiden. Ist man wörtlich, so muß man nicht bloß oft rauh, holpricht, dunkel, undeutsch, sondern, was das Schlimmste ist, auch trocken werden . . . Denkt man mehr an den deutschen Leser, so läuft man in Gefahr, Kraft und Nachdruck zu verlieren". An Goethe, 16. Februar 1797: „Es ist eine schlimme Aufgabe, den dunklen Aeschylos in gleicher Silbenzahl in den Chören wiederzugeben, und dennoch bringt größere Weitläufigkeit ihn um seine ganze Eigentümlichkeit." (Goethe-Jahrbuch 8, S. 66, 1887.)

[2] Ich verweise dafür auf Heusler, Deutscher und antiker Vers, Straßburg 1917, Kap. 17, 18, 20.

[3] S. Heusler, Kap. 15, besonders S. 93.

vom deutschen Standpunkt betrachtete, daß er das Abweichen von dem ihm geläufigen und gemäßen Deutsch in ihr als störend empfand[1], statt sie als einen willkommenen Anlaß zu begrüßen, durch sie wenigstens indirekt mit dem fremdartigen griechischen Satzbau und Rhythmus vertraut zu werden, der doch eine wesentliche Eigenart der Tragödie ausmacht, was um so näher gelegen hätte, als ihm ja Humboldts mündliche Interpretation dafür zur Verfügung gestanden hätte.

Es muß wohl bei dem Urteil bleiben, daß Schillers Instinkte jene Sprachform als ihm innerlich zu fremd ablehnten; äußere und innere Voraussetzungen bedingen und steigern einander hier eben wechselseitig: Schillers geringe Kenntnis des Griechischen hatte ihn gehindert, mit dem Geist der Sprache vertrauter zu werden, und seine natürliche Anlage, der dieser Sprachgeist nicht homogen war[2], ließ ihn wiederum nicht dazu kommen, seine Kenntnisse zu vergrößern.

Man mag erstaunen, daß Schiller, ein produktiver Künstler, nicht die Unmöglichkeit einer solchen Trennung von Sinn und Wort empfand. Und eine Briefstelle an Humboldt (26. Oktober 1795) könnte geradezu zu dem Glauben verführen, daß er prinzipiell eine solche Trennung für denkbar hielt: „. . . aber den Anteil der Sprache an den Gedanken unterscheidet ein kritisches Auge leicht . . ." Man darf indessen solche einzelnen Äußerungen nicht zu sehr pressen, zumal es sich hier wieder um den schon herangezogenen Brief handelt, in dem Schiller Humboldts Ansicht seiner Verschiedenheit von den Griechen widerlegen will. Wir haben von Schiller auch Zeugnisse der entgegengesetzten Auffassung, so in einem Brief an Goethe (24. November 1797; es handelt sich um die Jambenfassung des „Wallenstein"): „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen." Die Wahrheit ist wohl im Gegenteil, daß bei Schiller, wie bei jedem Künstler, Geist und sprachliche

[1] „Schiller duldet die Freiheiten nicht, mit denen ich doch hie und da genötigt bin, mit unserer Sprache dem Griechischen näher zu treten," schreibt Humboldt an Goethe am 16. Februar 1797.

[2] Auf die besondere Art der Schillerschen Sprache gegenüber der griechischen werden wir noch in einem späteren Abschnitt einzugehen haben (s. II, 1).

Form unlöslich zusammengehören[1] und daß in seiner Unzugänglichkeit gegenüber einer ihm innerlich fremden Sprachform wie der griechischen nur sein Charakter überhaupt zum Ausdruck kommt: wie er stets in außerordentlichem Maße in seine individuelle Anlage gebannt blieb und fast nur aus sich selbst schöpfte — Humboldt betont mehrfach in seinen Briefen, wie stark bei Schiller die „Empfänglichkeit" von der „Selbsttätigkeit" überwogen werde —, so war er auch zu ausschließlich in seiner eigenen Sprache verankert, um sich leicht in eine sehr andersartige hineinzufinden[2].

Daß Schiller in so manche sehr wesentliche Bezirke des griechischen Geistes nicht eingedrungen ist, das beweist auch seine Ablehnung Pindars, den Hölderlin — um diesen auch hier zur Beleuchtung durch den Gegensatz heranzuziehen — mit aller Intensität ergriff. Er gibt Körner gegenüber (25. Oktober 1794) sogar das Urteil ab: „Pindar hat mir nie behagen wollen, und mein erstes Gefühl empörte sich auch gegen diese Wegwerfung des Genies"[3].

So müssen wir sagen: es war Schiller nicht darum zu tun, die griechische Tragödie möglichst restlos und vollständig zu erfassen, sondern an bestimmten ihm gemäßen Zügen von ihr für sein Schaffen zu lernen.

---

[1] Dem widerspricht es nicht, daß Schiller nicht selten ganz theoretisch Erwägungen darüber anstellt, welche Form für ein ihm vorschwebendes Werk die geeignete sei, mit der Form sozusagen experimentiert, so betr. der Prosa- oder Jambenfassung des „Wallenstein". Die bestimmte metrische Fügung seiner Werke, ja, die gebundene Sprache überhaupt, scheinen in der Tat bei ihm oft nicht als die unbedingt notwendige Art des Ausdrucks (er war wohl nicht ein ursprünglich rhythmisch erlebender Künstler). Aber die spezifische Eigenart seiner Diktion, auf die wir später noch einzugehen haben werden, prägt sich überall, gewissermaßen unabhängig davon, ob Poesie oder Prosa vorliegt, aus.

[2] Wie wenig Schiller tatsächlich fähig war, sich an einen fremden Sprachcharakter hinzugeben, das beweisen ganz unmittelbar seine verschiedenen Übersetzungen — nicht nur die aus dem Griechischen. Nach ihrem sprachlichen Stil weisen sie fast alle in viel höherem Grade die Handschrift Schillers als die des Urtextes auf. Besonders in der Macbeth-Übertragung ist das sehr deutlich ausgeprägt.

[3] Schon Hirzel hat, wo er diese Äußerung zitiert (a. a. O. S. 28), die Verkennung der griechischen Gebräuche und Anschauungen, die darin liegt, betont.

2. Kapitel.

Die Übersetzungen aus dem Euripides.

Zu den Zeugnissen über die Art von Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie gehören in gewissem Sinne auch seine Übersetzungen der „Iphigenie in Aulis" und eines Teiles der „Phönicierinnen". Darüber hinaus erhebt sich die Frage, wie weit diese Übersetzungen uns etwas über sein inneres Verhältnis zur griechischen Tragödie verraten können, ob sie Fingerzeige dafür enthalten, von welchen ihrer Elemente vorwiegend eine Einwirkung auf seine eigene Dramatik zu erwarten sein wird.

Schiller hat die „Iphigenie in Aulis" vollständig übertragen — nur der Botenbericht zum Schluß ist weggelassen, das Stück schließt mit Iphigeniens Abgang zum Opfer (Vers 1509 des griechischen Textes)[1] —, von den „Phönicierinnen" über ein Drittel, Vers 1—627, bis kurz vor dem Schluß der großen Szene zwischen Jokaste, Eteokles und Polyneikes (nach der damals üblichen Akteinteilung den 1. Akt und den größten Teil des 2.). Etwa zwei Monate — von Oktober bis Dezember 1788 — arbeitete er daran, sehr eilig, um auf diese Weise Material für die „Thalia" zu gewinnen, in der dann im Jahre 1789 im 6. Heft die „Iphigenie", im 8. Heft die Szenen aus den „Phönicierinnen" erschienen.

Über Schillers „Iphigenie in Aulis" handelt eingehend ein Programm von Schmidtmayer[2], auf das wir hier hinsichtlich aller tatsächlichen Feststellungen verweisen. Im ganzen steht freilich in jener Arbeit der philologische Gesichtspunkt, wie weit Schiller in der Übersetzung Fehler begangen hat und was daraus für seine Kenntnis des Griechischen zu erschließen ist, stark im Vordergrund. Uns wird vorwiegend das künstlerische Moment interessieren, diejenigen Abweichungen vom Original, die nicht sowohl aus Mißverständnissen als aus — bewußter oder unbewußter — künstlerischer Tendenz entstanden sind, was bei Schmidtmayer nur gelegentlich berührt ist.

Schillers erstes Zeugnis für die Übersetzung der „Iphigenie" ist

---

[1] Ich gebe die Zählung des griechischen Textes im Folgenden nach der Ausgabe von Barnesius (a. a. O.), die Schiller vorlag.

[2] S. oben S. 4.

ein Brief vom 20. Oktober 1788 an Körner. Von der Übersetzung an den „Phönicierinnen" schreibt er am 27. November an Caroline: „Jetzt übersetze ich die Phönicierinnen des Euripides. Die schöne Szene, worin Jokaste sich die Übel der Verbannung von Polyneikes erzählen läßt, ist es, was mich vorzüglich dazu bestochen hat." Und am 12. Dezember heißt es an Körner: „Noch immer habe ich den Euripides vor."

Als seine Quellen hat Schiller Körner gegenüber angegeben (am 20. Oktober): „Ich habe den griechischen Text, die lateinische Übersetzung und das Théâtre grec von P. Brumoy[1] dazu." Die lateinische Übertragung war, wie Schillers Anmerkung zur „Iphigenie" und sein Brief vom 9. März an Körner ergeben, die schon genannte des Barnesius[1]. Außerdem hat Schiller, wie wir aus der bereits erwähnten Bestellung bei Crusius am 16. Oktober 1788 sehen, auch Steinbrüchels[1] deutsche Übertragung hinzugezogen. Auf gelegentliche Anklänge an Steinbrüchel hat Jonas[2] hingewiesen. Als sein „eigentliches Original" bezeichnet Schiller (an Körner, 9. März 1789) die lateinische Übersetzung, „als die treueste".

An dem Aufbau der Dramen hat Schiller außer der Weglassung des Schlusses[3] weder im ganzen noch im einzelnen etwas geändert[4]. Aber wie schon Köster[5] betont hat, ist durch die großen Abweichungen in Sprache und Metrum nichtsdestoweniger der Charakter des Stückes stark umgewandelt.

Als metrische Form hat Schiller für die Dialogpartien wie für die größeren Reden der Einzelpersonen durchgängig den fünffüßigen Jambus angewendet. Nur die Chorlieder sind in wechselnden Rhythmen wiedergegeben. Dies bedeutet nicht nur eine Ersetzung des Trimeters durch den kürzeren Fünffüßler, sondern überhaupt das Eintreten eines gleichmäßigen Versmaßes an Stelle eines vielfach wechselnden. Denn Euripides hat weder in der „Iphigenie" noch in den „Phönicierinnen" die Dialogpartien ausschließlich in Trimetern gegeben. Vielmehr treten auf

---

[1] S. oben S. 7—9.

[2] Schnorrs Archiv 7, S. 195—199, Schillers Übersetzungen aus Euripides.

[3] Die wir in anderem Zusammenhang behandeln werden (II, 2).

[4] Die Akteinteilung fand Schiller in seinen sämtlichen Vorlagen.

[5] Einleitung zum 10. Band der Cottaschen Säkularausgabe, S. XIII/XIV.

lange Strecken an dessen Stelle der trochäische Achtfüßler oder auch Anapäste oder lyrische Maße. Der wechselnde Rhythmus ist, wie man genau verfolgen kann, Ausdruck der jeweiligen Bewegung der Handlung oder der Gefühle der redenden Personen. Das geht in dem Jambus der Übersetzung völlig verloren, zumal Schiller ihn hier so ohne jede dramatische Individualisierung gebraucht, wie es in diesem Grade in seinen eigenen Dramen nur selten der Fall ist. So schaffen bei Euripides in der Eingangsszene mit dem Sklaven die Anapäste, besonders in der kurzen Schilderung der Morgenfrühe und der für die Handlung so bedeutsamen Windstille (Vers 9—11[1]):

„Οὔκουν φθόγγος γ'οὔτ' ὀρνίθων
Οὔτε θαλάσσης·σιγαὶ δ'ἀνέμων
Τόνδε κατ' Εὔριπον ἔχουσιν."

die entsprechende Atmosphäre und Stimmung, die in Schillers Jambus dem Eindruck einer gewichtigen Breite Platz macht: (Vers 8—11): „Auch/ läßt noch kein Vogel sich vernehmen, kein/ Geräusch des Meeres und der Winde. Stumm liegt alles/ Um den Euripus her . . .". Als in Menelaos' Auseinandersetzung mit dem Sklaven auf dessen Hilferuf Agememnon dazwischen tritt, gehen bei Euripides die Trimeter plötzlich in trochäische Achtfüßler über, so die jähe Steigerung der Handlung versinnbildlichend[2] — ein Effekt, der bei Fortführung desselben Versmaßes natürlich verloren geht. Man kann diese Bedeutung des Rhythmus durch das ganze Stück verfolgen; hier sei nur noch darauf verwiesen, wie die große Klage Iphigenies um ihren Tod[3] (vor der Szene mit Achill) durch die Veränderung des Metrums einen völlig anderen Charakter erhält. Bei Euripides handelt es sich um ein ausgesprochen lyrisches Gebilde, um eine Art Klagegesang, der als ganz unmittelbarer Ausdruck ihres Fühlens erscheint[4]. Dadurch, daß bei Schiller eine gleichmäßige Rede daraus geworden ist, geht jene lyrische Unmittelbarkeit verloren, eine rhetorische Wirkung

---

[1] Ich zitiere nach Barnesius.

[2] In ganz derselben Weise schlägt in den „Phönicierinnen" das Versmaß um, als Eteokles nach Jokastes großer Rede den Versöhnungsversuch als mißlungen erklärt (Vers 591).

[3] Vers 1279ff.

[4] Er ist größtenteils in Dochmien, dem üblichen Maß der Klagelieder, abgefaßt.

tritt statt dessen ein. Iphigenie strömt nicht mehr ihre auf- und niederwogenden Empfindungen aus, sie beklagt ihr Geschick, als stände sie daneben und betrachte es. Dies ist um so interessanter, als Schiller gerade solche lyrischen Klagen später, wie noch zu erwähnen sein wird, unter griechischem Einfluß in seine eigenen Dramen aufgenommen hat, in „Maria Stuart", die „Jungfrau", die „Braut von Messina".

Nun wäre es aber durchaus übereilt, wollte man aus diesen metrischen Änderungen sogleich Schlüsse auf künstlerische Absichten Schillers ziehen. Dem steht die Überlegung entgegen, ob denn Schiller mit dem Metrum seiner Vorlage vertraut genug war, um über den Wechsel des Versmaßes innerhalb der Dialogpartien im Klaren zu sein, ob er sich überhaupt bewußt war, daß er in dieser Hinsicht weittragende Änderungen vornahm. Seine lateinischen, französischen und deutschen Prosaquellen konnten ihm nichts darüber verraten. Allerdings steht in Barnesius' Ausgabe neben dem lateinischen Text korrespondierend der griechische, in dem die Verse metrisch abgeteilt sind und der zum Überfluß noch vielfach die Angabe des Metrums enthält, so bei jenem erwähnten Umschlagen der Trimeter in trochäische Achtfüßler über dem weiteren Dialog die Überschrift *Τροχαῖοι* gibt. Aber wir haben ja keine Gewißheit darüber, wieweit Schiller in diesen griechischen Text überhaupt hineinsah. Wo er ihn für die Anmerkungen heranzog, da handelte es sich überall um Stellen, wo die Deutung des Sinnes zweifelhaft war. Wieweit er sich um die Form des griechischen Originals kümmerte, darüber besteht nicht die geringste Sicherheit. Daß er bei dem Stande seiner griechischen Kenntnisse das Original metrisch lesen konnte, darf man wohl für ausgeschlossen halten. Jedenfalls wäre es unvorsichtig, auf diese metrischen Abweichungen der Übersetzung irgendwelche weiteren Kombinationen über künstlerische Eigenheiten Schillers aufzubauen.

Eine ähnliche Frage erhebt sich betreffs der Stichomythien. Schiller hat in der Übersetzung keine einzige Stichomythie wiedergegeben[1], was um so beachtenswerter ist, als später solche

[1] Wenn gelegentlich einmal, z. B. in den „Phönicierinnen" (Vers 385 bis 389 von Schillers Übersetzung), wenige Verse lang der Dialog stichomythische Form hat, so ist dies durchaus als Zufall anzusehen.

in seine eigene Dramatik eingedrungen sind. In den Prosaübersetzungen konnte Schiller natürlich auch dieser Eigentümlichkeit des Originals nicht gewahr werden. Das rein augenmäßige Bild des griechischen Textes ließ sie freilich erkennen. Aber die Frage ist, ob Schiller sich damals über die Bedeutung der Stichomythie in der griechischen Tragödie schon klar war. Die früher erwähnten metrischen Übersetzungsproben in der „Thalia" sind erst nach Schillers Übersetzung erschienen, und es bleibt fraglich, ob Schiller schon im Herbst 1788 irgend metrische Übersetzungen der griechischen Tragödie kannte. Allerdings hatte Goethe stichomythische Partien in der „Iphigenie" gebracht, aber wieweit Schiller wußte, daß dies griechische Eigenart war, muß dahingestellt bleiben; in seiner Rezension jedenfalls erwähnt er unter den Zügen, die Goethe seinen Mustern nachgebildet habe („Geist der Sentenzen", „Epitheta", „Wortfolge"[1]), dies Stilmittel nicht. Auch hier also stehen wir auf schwankendem Boden.

Läßt aber auch die Tatsache, daß Schiller die Stichomythie vernachlässigte, keinen sicheren Schluß auf seine künstlerische Eigenart zu, so doch die Art, wie er sie wiedergab. Es ist nämlich fast durchweg Verbreiterung. Wo die Stichomythie einen Vers bringt, macht Schiller meist anderthalb Verse daraus; die Replik ergänzt dann das fehlende Ende des zweiten Verses und fügt den dritten hinzu u.s.f. So kommen im Durchschnitt etwa auf je zwei Dialogverse des Euripides drei Verse Schillers. Die bloße Tatsache der Ersetzung des Trimeters durch den kürzeren Fünffüßler bedingt das noch nicht, denn auch Stolberg z. B. gibt Trimeter durch Fünffüßler und behält doch die Stichomythie bei. Bei den Achtfüßlern freilich liegt eine Unmöglichkeit der Wiedergabe durch fünffüßige Stichomythie schon eher vor, hier gibt Schiller auch gelegentlich mehr als zwei Verse für einen.

Im ganzen ist keine Frage, daß eine Tendenz zur Verbreiterung sich in Schillers Übersetzung bemerkbar macht, auch über die stichomythischen Partien hinaus, wie denn auch — was schon oft hervorgehoben worden — die Schillersche Iphigenien-Übersetzung im ganzen 347 Verse, die übersetzten Szenen aus

[1] Werke, Bd. 19, S. 193.

den „Phönicierinnen“ 53 Verse mehr als das Original enthalten[1]. Im Gegensatz zu den metrischen Abweichungen kann hier durchaus von einer künstlerischen Eigenart Schillers gesprochen werden.

Auch abgesehen von der größeren Breite der Diktion hat Schiller in mancherlei Hinsicht die sprachliche Eigenart des Originals umgebogen. Ein ausgesprochen rhetorischer Charakter tritt uns in seiner Übersetzung entgegen, der sich bei Euripides doch bei weitem nicht in demselben Maße bemerkbar macht. Wir finden eine ganze Anzahl rhetorischer Figuren bei Schiller, zu denen das Original kein Gegenstück enthält. So nicht wenige Wiederholungen; z. B. Schiller Akt II, Szene 3 (Vers 482): „Ich bringe sie — o, König aller Griechen!/ Ich bringe, Hochbeglückter, dir die Tochter,/ die Tochter Iphigenia“ — ein wahres Glanzstück von Rhetorik. Das Griechische hat hier keine der beiden Wiederholungen (Vers 414):

»　　　　　　　ὦ Πανελλήνων ἄναξ,
»Ἀγάμεμνον, ἥκω παῖδά σοι τὴν σὴν ἄγων,
»Ἣν Ἰφιγένειαν ὠνόμασας . . .«

Oder in der großen Rede, in der Iphigenie den Vater um ihr Leben anfleht (Akt V, Szene 3, Vers 1536ff.): „Du hast’s vergessen, du, und willst mich töten./ O nein! Bei Pelops, deinem Ahnherrn! Nein!“, oder Vers 1543: „O gönne mir dein Auge! gönne mir/ nur einen Kuß.“ Man könnte die Beispiele häufen. Auch Ausrufe z. B. gibt Schiller, wo im Griechischen ein voller Satz steht: I, 1 (21) „Zweideut’ge Zier! Verräterische Hoheit!“ Griechisch (21): *„Τοῦτο δέ γ’ἐστὶ τὸ καλὸν σφαλερόν.“* Ähnlich ist es mit den rhetorischen Fragen: II, 4 (525—530) „Wie vor die Mutter treten? Was ihr sagen?/ Wie ihr ins Auge sehen? — Mußte sie,/ mein Elend zu vollenden, ungeladen/ die Tochter hergeleiten?— Doch wer nimmt’s/ der Mutter, das geliebte Kind der süßen/ Vermählung zuzuführen?“. Diese Stelle mit der griechischen zu vergleichen, ist recht aufschlußreich. Auch im Griechischen folgen zunächst zwei Fragen, die aber, wie auch die ersten Fragen bei Schiller, nicht rhetorische Fragen sind (454):

„Εἶεν, τί φήσω πρὸς δάμαρτα τὴν ἐμήν;
„Πῶς δέξομαί νιν; ποῖον ὄμμα συμβαλῶ;

[1] Einzelne Beispiele solcher Verbreiterung von Stellen des Originals hat Schmidtmayer a. a. O. (S. 30/31 des Progr. v. 1891) zusammengestellt.

Dann aber heißt es weiter:

> „Καὶ γάρ μ᾽ἀπώλεσ᾽ ἐπὶ κακοῖς, ἅ μοι πάρα
> ᾽Ελθοῦσ᾽ ἄκλητος· εἰκότως δ᾽ἅμ᾽ ἕσπετο
> Θυγατρὶ νυμφεύουσα, καὶ τὰ φίλτατα
> Δώσουσ᾽, ἵν᾽ ἡμᾶς ὄντας εὑρήσει κακούς."

Bei Schiller kommt durch die rhetorischen Fragen auch in die ersten echten Fragen ein rhetorischer Charakter hinein.

Fraglos bedeutet diese Neigung zum Rhetorischen einen für Schillers Diktion und ihr Verhältnis zur griechischen charakteristischen Zug[1]. Aber auch in diesem Punkt müssen wir uns bei Betrachtung der Schillerschen Übersetzung vor voreiligen Schlußfolgerungen hüten. Denn gehen wir den einzelnen Abweichungen nach, so zeigt sich in nicht wenigen Stellen, daß die Änderungen nicht ursprünglich Schillersche Erfindung sind, sondern sich bereits vorgebildet finden — bei Brumoy. Französische Rhetorik ist es, die sich in jenen Bildungen ausspricht oder doch jedenfalls häufig die Anregung zu ihnen gegeben hat. Meist liegt es so, daß in der französischen Übersetzung ein Ansatz vorhanden ist, den Schiller weiterbildet. In jenem oben an erster Stelle zitierten Passus II, 3 (482) gibt bereits Brumoy die eine der Wiederholungen, die wir bei Schiller fanden: „Je viens, ô roi des Grecs, heureux Agamemnon, je viens d'amener votre fille Iphigénie"[2], der Schiller dann noch eine zweite hinzufügt. Auch bei den rhetorischen Fragen in dem zitierten Passus II, 4 (525 ff.) hat Brumoy den echten Fragen des Euripides eine rhetorische Frage hinzugefügt: „C'est peu comment aborder mon épouse? que lui dire? quel accueil lui ferai-je? elle m'a perdu en arrivant en Aulide sans mon aveu; mais enfin, une mère n'a-t-elle pas droit de conduire sa fille à un hymen préparé?"[3] woraus dann Schiller, wie wir sahen, zwei machte. Die beiden Ausrufe in I, 1 (21) hat Schiller unmittelbar von Brumoy übernommen: „Eclat trompeur, vains honneurs!"[4]. Gerade diese Weiterbildungen Schillers zeigen, wie der Einfluß der französischen Prosaquelle in seiner Übersetzung weitergezeugt hat, und so verdanken gewiß auch die selbständigen

[1] Vgl. weiterhin in II, 1.
[2] Brumoy, S. 152.
[3] S. 155.
[4] S. 123.

Abweichungen Schillers, die kein unmittelbares Vorbild im Théâtre grec haben (wie, um nur ein Beispiel zu nennen, die angeführten Wiederholungen in V, 3: 1536ff. und 1543) ihre Entstehung zum größten Teil dem Anstoß durch die französische Fassung. Schiller hatte die Sprache des Franzosen im Ohr, und während er sich bezüglich des Sinnes bis in die einzelnen Sätze hinein meist nach der wörtlichen lateinischen Übertragung zu orientieren suchte und die freiere Wiedergabe Brumoys möglichst mied, ist in seinen Stil doch wider Willen manches vom Geist jener französischen Prosa eingeflossen.

Schließlich hat ja dann Schiller in stilistischer Hinsicht die Form des Euripideischen Dramas auch insofern umgebogen, als er die Chöre völlig frei, bekanntlich in gereimten Versen, wiedergegeben hat[1]. Die Versform der Chöre im einzelnen mit der des Originals zu vergleichen, wäre darum ganz sinnlos, weil es gar keinem Zweifel unterliegen kann, daß Schiller das Metrum der von ihm übersetzten Chöre gar nicht gekannt hat. „Die Chöre haben durch mich gewonnen, d. h. was sie bei manchem anderen Übersetzer nicht gewonnen hätten; denn vielleicht sind sie im Original durch die Diktion vortrefflich"[2]. Diese Äußerung ist unzweideutig und bestätigt nur, was man nach Schillers Kenntnis des Griechischen auch ohnedies vermuten mußte.

Den Charakter der Chöre mußte natürlich schon die Tatsache des Reims an sich gänzlich wandeln. Ganz besonders aber macht sich diese Wandlung fühlbar durch die Art, wie in Schillers Chören der Reim wirkt. Bei einem großen Teil der Schillerschen Reimpoesie läßt sich die Beobachtung machen, daß darin, verglichen etwa mit Reimgedichten Goethes, in verhältnismäßig

[1] Schiller hat darin offenbar keine Vorgänger gehabt, wenigstens fand ich keinerlei gereimte Chöre in Übersetzungen griechischer Stücke vor Schiller. Goedekes Angabe, daß die Übersetzung der „Alcestis" von Christoph Seybold (Leipzig 1774) gereimte Chöre enthalte (V, § 257, 35; 6. S. 258) beruht auf einem Irrtum. Die Anführung derselben Übersetzung in IV, 1, § 223 C, 70. 3. Aufl. 1906, S. 557 erwähnt übrigens nichts derartiges. Ob ein bestimmter Anstoß Schiller die Anwendung des Reims nahegelegt hat, ließ sich nicht festellen. Möglich ist, daß Anregungen durch das Singspiel — etwa durch Wielands „Alcestis" — mitgewirkt haben.

[2] An Körner, 9. März 1789.

starkem Maß der Reim ins Ohr fällt. Für die Chöre der „Iphigenie" gilt das in ganz besonderem Grade. In dieser intensiven Merkbarkeit des Reims kommt der vorwärtsdrängende Charakter der Schillerschen Rhythmik, die selten ein Gefühl des Ruhenden zuläßt, zur Erscheinung: jeder einzelne Vers strömt dem Ende zu, dadurch neigt sich das Schwergewicht nach dem Reim hin. Dadurch, daß so der Reim gewissermaßen unüberhörbar ist, tritt der Unterschied gegen die reimlosen griechischen Chöre um so mehr hervor. Aber auch die erwähnte Richtung nach vorwärts an sich, die diese Chöre — wie vielfach die Schillersche Rhythmik überhaupt — kennzeichnet, bedeutet eine von der griechischen verschiedene rhythmische Bewegung: die griechische Chorlyrik hat durch die strophische Form eher einen zurückgreifenden, jedenfalls einen wiederaufnehmenden und zusammenfassenden Charakter.

Überhaupt ist auch das ein Gegensatz der Schillerschen Chorlieder gegen die Euripideischen, daß ihnen jede Zusammenfassung und Bindung durch die Responsion — ein für die griechischen Chöre meist so charakteristisches Moment — völlig fehlt; Strophe und Gegenstrophe entsprechen einander bei Schiller nicht, weder in der Verszahl noch innerhalb der Verse, sie sind bisweilen, wie im zweiten Chorgesang (Vers 642—675) „Selig, selig sei mir gepriesen . . ." geradezu grundverschieden.

Den durchaus eigenen und ungriechischen Charakter der Chorlieder hat Wilhelm v. Humboldt sehr fein charakterisiert[1]: „Es ist nicht bloß eine Übertragung in eine andere Sprache, sondern in eine andere Gattung von Dichtung. Der Schwung, in den die Phantasie von den ersten Versen an versetzt wird, ist ein verschiedener, also gerade das, was die rein poetische Wirkung ausmacht. Denn diese kann man nur in die allgemeine Stimmung der Phantasie und des Gefühls setzen, die der Dichter, unabhängig von dem Ideengehalte, bloß durch den seinem Werke beigegebenen Hauch seiner Begeisterung im Leser hervorruft. Der

---

[1] In der „Vorerinnerung", S. 9/10. Der erste Chor der „Iphigenie" war unter dem Titel „Hochzeit der Thetis" 1800 in Schillers Gedichte aufgenommen worden; auf diese Veröffentlichung bezieht sich Humboldt in der betr. Stelle.

antike Geist blickt, wie ein Schatten, durch das ihm geliehene Gewand."[1]

Die Art des Einflusses der griechischen Tragödie auf Schillers eigene Dramatik ist also aus seinen Übersetzungen des Euripides nicht zu erkennen. Die Möglichkeit, aus ihnen zu ersehen, welche Seiten der griechischen Tragödie ihm vorwiegend nahe lagen, und welche ihm fremd blieben, wird durchkreuzt dadurch, daß Schiller sein Original nicht genug kannte, um irgendwie wesentliche Züge der griechischen Tragödie in der Art seiner Übersetzung zum Ausdruck bringen zu können. Schiller selbst hat über seine Übersetzung an Körner geschrieben (9. März 1789): „Ich fordere viele unserer Dichter auf, die sich soviel auf ihr Griechisch und Lateinisch zugute tun, ob sie bei so wenig erwärmendem Text nur soviel geleistet hätten, als ich leistete. Ich konnte nicht wie sie mit den Feinheiten des Griechischen mir helfen — ich mußte mein Original erraten, oder vielmehr, ich mußte mir eins erschaffen." Wenn er aber vorher in demselben Brief sagt, daß er der Übersetzung „sehr von dem Seinigen habe zusetzen müssen", so haben wir dem gegenüber gesehen, daß nicht nur seine eigene künstlerische Eigenart an ihr mitgeschaffen hat, sondern daß ohne sein Wissen auch etwas von fremdem Geist, von dem der französischen Prosaübertragung, in sie eingeströmt ist. Um so mehr haben wir Ursache, mit Folgerungen aus der Art dieser Übersetzungen auf Schillers inneres Verhältnis zur griechischen Tragödie vorsichtig zu sein.

Wie wir wissen, ist Schiller später unter Humboldts und

---

[1] Gleichwohl erklärt er, daß er jenen Chor „stets mit großem Vergnügen wieder lese", und sagt, ungeachtet jenes betonten Unterschiedes, zum Schluß: „Aber in jeder Strophe sind einige Züge des Originals so bedeutsam herausgehoben und so rein hingestellt, daß man dennoch vom Anfang bis zum Ende beim Antiken festgehalten wird." Das Hervortreten bestimmter antiker Momente in den Chorliedern, das er hier betont, liegt darin, daß dabei der griechische Stoff — rein als Stoff — in Schiller gezeugt hat (in demselben Sinn wie das Griechentum vielleicht vielfach in Schillers griechischen Balladen wirksam geworden ist). Dies aber gehört nicht in unsere Untersuchung, denn das Wesen der Chorlieder als Glieder im Organismus des griechischen Dramas berühren die griechischen Züge jenes Liedes, die Humboldt hier im Auge hat, fraglos nicht. Die Einwirkung des Griechentums auf Schillers lyrische und balladeske Dichtung aber ist eine Frage für sich.

Goethes Einwirkung sehr viel tiefer als damals in das Wesen der griechischen Tragödie eingedrungen. Als sein eigenes dramatisches Schaffen wieder einsetzte, und als diejenigen Dramen entstanden, in denen wir nach den Spuren eines Einflusses der griechischen Tragödie zu suchen haben werden, war sein Verhältnis zu ihr bereits ein näheres geworden.

So ist die Antwort auf die Frage, was Schillers Übersetzungen aus dem Euripides für unsere Betrachtung bedeuten, vorwiegend negativ[1]. Während die Macbeth-Übersetzung ein wesentliches Hilfsmittel zur Erforschung von Schillers Verhältnis zu Shakespeare bildet, können wir die griechischen Übertragungen nicht als Kronzeugen für den Einfluß der antiken Tragödie anrufen. Vielmehr muß die Untersuchung, ob und in welcher Weise die griechische Tragödie für Schillers dramatisches Schaffen fruchtbar geworden ist, ihren Weg unabhängig von diesen Übersetzungen gehen.

[1] Auf ein einziges bedeutsameres Symptom, die Weglassung des Schlusses der „Iphigenie", wird in anderem Zusammenhang noch zurückzukommen sein (s. Abschn. II, 2. Kap.).

II. Abschnitt.

Griechische Elemente in Schillers Dramen.

1. Kapitel.

Form.

Untersuchen wir nun, ob in Schillers Dramen Elemente anzutreffen sind, die an charakteristische Eigenheiten der griechischen Tragödie gemahnen, die nur von dorther seinem Werk zugeströmt sein können.

Nach allem, was wir über Art und Maß seiner Vertrautheit mit ihr wissen, werden solche Einflüsse am wenigsten auf dem Gebiete der Sprache zu erwarten sein. Immerhin können Bestandteile der griechischen Sprache auch auf dem weiten Umweg über die Übersetzungen unwillkürlich in seine eigene Sprache eingedrungen sein. Es gilt zu erkennen, an welchen Besonderheiten der griechischen Sprache es vorwiegend lag, daß sie Schillers angeborenem Sprachempfinden so fremd war, wie sein Verhalten zu den verschiedenartigen Übersetzungen schließen ließ, und wieweit etwa trotzdem Einwirkungen eintreten konnten.

Ein einschränkendes Moment ist dabei in Betracht zu ziehen: griechische Wendungen in Schillers Dramen sind, wie erwähnt, mehrfach nachgewiesen worden[1], aber man hat mit Recht schon betont, daß solche Wendungen durchaus nicht von Schiller aus der griechischen Literatur selbst übernommen zu sein brauchen. Die Sprache Goethes, auch die Klopstocks z. B., war zum Teil von Hellenismen durchsetzt; von dorther könnten Schiller solche Wendungen leicht zugeflossen sein, ohne daß er die griechische Tragödie überhaupt gekannt zu haben brauchte. So dürfen wir

---

[1] S. in den in I, 1 (S. 1) zitierten Arbeiten. Ich verweise auch auf die aus Schiller angeführten Zitate bei Olbrich, Goethes Sprache und die Antike, Leipzig 1891.

nicht in jeder griechischen Wendung seiner Werke Einfluß der Tragödie sehen.

Auch gehen griechische Spracheigenheiten Schillers oft wohl eher auf Homer als auf die Tragödie zurück. Hierin wird sich eine scharfe Scheidung nicht immer durchführen lassen, da manche der in Betracht kommenden Spracheigenheiten Homer und der Tragödie in gleicher Weise angehören.

Zu denjenigen Bestandteilen der Sprache, die auch in der Übersetzung einigermaßen gewahrt bleiben können, gehört in erster Linie die Bildlichkeit. Freilich gilt dies für die eigentlichen Metaphern nur in sehr beschränktem Maße. Schon an sich wird die Metapher einer toten Sprache leicht umgedeutet. Es ist ja schon oft darauf hingewiesen worden, daß metaphorischer Charakter im Grunde etwas Gradmäßiges ist, da die Sprache als solche metaphorisch ist und es letzten Endes lediglich darauf ankommt, ob die betreffenden Bilder noch als Bilder empfunden werden oder bereits zu gleichsam bloßen Chiffern abgeblaßt sind. Eine derartige Feststellung ist bei einer Sprache der Vergangenheit wie der griechischen natürlich besonders erschwert. Man läuft Gefahr, Wendungen als Metaphern anzusprechen, die von dem Griechen nicht mehr als solche gefühlt wurden, oder umgekehrt. Tritt nun vollends das Medium der Übersetzung dazwischen, so wird leicht der ursprüngliche Charakter völlig verwischt: gerade beim Griechischen wird oft die Übersetzung ein bildliches Wort des Urtextes durch ein sehr viel verblaßteres deutsches Synonym wiedergeben, und so verschiebt oder verliert sich für den, der das Original nicht kennt, der bildliche Eindruck gänzlich.

So werden wir denn bei der Frage, ob Schillers Bildlichkeit von der der griechischen Tragödie Einwirkungen erfahren hat, die Metapher zurücktreten lassen. Zu weit und irreführend ist hier der Umweg über die Übersetzungen, als daß ein Aufnehmen wirklich griechischer Elemente durch Schiller dabei in Betracht käme. Vielmehr werden wir vorwiegend das Gleichnis ins Auge fassen, das besser als die Metapher in der Übersetzung gewahrt bleiben und also eher in seiner wahren Wesenheit für Schiller bedeutsam werden konnte. Eine Täuschungsquelle besteht zwar auch hier (sie betrifft das ganze Gebiet der Bildlich-

keit, ob Metapher oder Gleichnis): der moderne Leser wird versucht sein, als Personifizierung oder Allegorie zu empfinden, was für den Griechen infolge seiner Religion durchaus konkret war. Wenn Schiller von „des Streits schlangenhaarigtem Scheusal" spricht (Br. v. Mess. I, 3, Vers 140) oder den Frieden personifiziert als „lieblichen Knaben" (Br. v. Mess. I, 8), so ist dies natürlich etwas ganz anderes, als wenn in einer griechischen Tragödie etwa der Krieg als Person angeredet wird. Anwendungen griechischer Mythologie in der Sprache neuerer Dichter werden stets leicht in Allegorien oder Personifizierungen umschlagen[1].

Solche mögliche Täuschung eingerechnet, kann man wohl sagen, daß im Gesamteindruck der griechischen Tragödie das Gleichnis sehr stark hervortritt. Zwar ist zahlenmäßig sein Gebrauch seltener als etwa bei Homer, aber wo es auftritt, hat es eine Wucht und Eindringlichkeit, die sich unauslöschlich einprägt[2].

Schiller schreibt anfänglich, in den „Räubern", — offensichtlich stark unter Shakespeares Einfluß[3] — eine höchst bilderreiche Sprache. Seine Metaphern wie seine Gleichnisse fallen vor allem durch ihren hyperbolischen Charakter auf. Allmählich lenkt diese übersteigerte Neigung zum Metaphorischen, die nicht selten in Verzerrung ausartet, in ruhigere Bahnen ein. Es geht nicht an, dies, wie es Rump[4] tut, auf griechischen Einfluß zurückzuführen, denn bereits im „Carlos", also vor Schillers näherer Be-

---

[1] Hölderlin ist vielleicht der einzige deutsche Dichter, für den schließlich die griechischen Gottheiten körperliche Leibhaftigkeit wie für den Griechen selbst annahmen, aber auch bei ihm muß man sich schon sehr in das Wesen seiner Dichtung vertieft haben, um jene Göttergestalten so zu erleben, wie er sie erlebt hatte, und nicht als Metapher zu deuten, was ihm Wirklichkeit war.

[2] Nicht die Häufigkeit einer sprachlichen Erscheinung ist bei einer Untersuchung wie der unseren immer das Entscheidende; oft kommt es vielmehr darauf an, mit welcher Intensität sie auftritt. Auch in solchen Fällen gilt vielfach, daß man die Stimmen wägen, nicht zählen soll.

[3] Die Unterschiede der Schillerschen Bilder gegen die Shakespeareschen hervorzuheben, ist hier nicht der Ort. Ich verweise auf das Kapitel „Schiller" in Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin, Bondi, 1911, S. 300—302.

[4] H. Rump, Der bildliche Ausdruck in den Dramen Schillers, Programm Radautz 1895.

rührung mit der Antike, ist jene Wandlung vollzogen. Sie ist einfach aus der größeren Reife Schillers und seinem Streben nach innerer Klärung und Harmonie herzuleiten; dieses war keine Folge der Beschäftigung mit den Griechen, eher, wie wir noch sehen werden, eine Ursache davon oder doch jedenfalls von der Art, wie er sie aufnahm. In den späteren Stücken, vom „Wallenstein" an, fällt die Hyperbel, wo sie nicht der Zusammenhang eigentlich bedingt, fast gänzlich fort, die Bildlichkeit ist nicht so gehäuft wie in Schillers Jugenddramen. Trotzdem ist die Zahl der Metaphern und Gleichnisse auch in diesen späteren Dramen noch auffallend groß. Das ist um so erstaunlicher, als ja Schillers Sprache, wenn man sich ihren Eindruck einmal deutlich zu machen sucht, keineswegs bildlich wirkt. Dieser Antagonismus mag in der besonderen Art von Schillers Bildern liegen: man fühlt sich versucht, zu fragen, wie weit Schiller seine Bilder überhaupt als Bilder sah, oder wieweit sie ihm nur logische, erklärende Bedeutung hatten. Wir können dieser Frage hier nur betreffs der Gleichnisse nachgehen, da wir ja nur für sie die Möglichkeit eines griechischen Einflusses in Betracht kommen sahen.

Der Einwirkung der Griechen ist es fraglos zuzuschreiben, daß Schillers spätere Dramen mehrfach größere, bis ins Einzelne durchgeführte Gleichnisse bringen. Sie sind gelegentlich bis in die grammatische Konstruktion hinein den griechischen nachgebildet[1]. So z. B.: „Piccolomini" V, 3 (Vers 2641 ff.): „Und wie ein Schiff, das mitten auf dem Weltmeer / In Brand gerät mit einem Mal und berstend / Auffliegt und alle Mannschaft, die es trug, / Ausschüttet plötzlich zwischen Meer und Himmel, / Wird er uns alle, die wir an sein Glück / Befestigt sind, in seinen Fall hinabziehn." Oder: „Maria Stuart" V, 7 (Vers 3658 ff.) „... wie den Apostel einst / Der Engel führte aus des Kerkers Banden, / Ihn hält kein Riegel, keines Hüters Schwert, / Er schreitet mächtig durch verschloßne Pforten, / Und im Gefängnis steht er glänzend da — / So überrascht mich hier der Himmelsbote, / Da jeder ird'sche Retter mich getäuscht." Aber über die äußere Gestalt hinaus wollen wir uns einmal fragen, ob die Schillerschen Gleich-

[1] Auch Rump weist auf eine Zunahme der Gleichnisse mit „wie" unter dem Einfluß Homers hin.

nisse seiner späteren Dramen in ihrer eigentlichen Wesenheit etwas vom Geist der antiken Gleichnisse in sich aufgenommen haben.

Die Gleichnisse der griechischen Tragödie begleiten in den weitaus meisten Fällen konkrete Vorgänge. Ein schon an sich anschauliches Geschehnis wird durch den Vergleich in seiner Anschaulichkeit erhöht, nicht ein abstrakter Prozeß erst damit überhaupt anschaulich gemacht[1]. Dies gilt für die detaillierten, breit angelegten Gleichnisse wie für die kurz andeutenden. Auch die Vergleichspunkte selbst sind fast niemals nur logischer Natur. Gleichheit der Empfindung, ja der Gebärde, des Anblicks tritt dazu, wird zugleich beleuchtet. So vergleicht sich im Beginn des „Agamemnon" der Wächter mit dem Hofhunde. „. . . dem Hund/ des Hofes gleich, ich hier auf der Atreiden Dach/ gelagert . . ."[2] Gewiß ist hier das tertium comparationis ein Gedankliches: das einsame Wachen, damit alle andern ruhig schlummern können, aber das körperliche Bild tritt sofort dazu: greifbar sieht man den Wächter selbst; seine Gemütsverfassung, ja fast seine Haltung — horchend und spähend, bereit, sofort emporzuspringen — lassen die Worte erstehen. „Wie Holzhauer den Baum" so spalten mit mörderischem Beil nach Elektras Worten („Elektra" Vers 97—99[3]) Klytämnestra und Ägisth das Haupt Agamemnons. „Aber mit dem tötenden Beile spaltet' ihm meine Mutter das Haupt und ihr Beischläfer Ägisth. Also fällt von den Streichen der Bauleute eine Eiche des Waldes" übersetzt Steinbrüchel[4]. Das große Gleichnis im Beginn des ersten Chors des „Agamemnon", das die ausziehenden Atreiden, die den Raub der Helena rächen wollen, mit den Geiern vergleicht, denen man die Brut geraubt hat, bietet zwar den gedanklichen Vergleichungspunkt des Raubs und der Strafe des Zeus, aber keineswegs ist diese logische Brücke das einzige Bindeglied: Wut,

---

[1] Auch in den Gleichnissen Homers tritt dies stark hervor: Hektor erwartet vor Ilion den Achill wie ein Drache vor der Höhle; Achill verfolgt Hektor wie der Adler die fliehende Taube (Ilias 22, Vers 93—95; 139—142).

[2] Nach Humboldts Übersetzung, erster Fassung (Akad. Ausg., S. 205), Vers 2—4.

[3] Teubnersche Ausgabe 1911.

[4] S. 10.

Schmerz, Rachegier der Beraubten füllt die Brust der Heerführer wie der Vögel, die mit den Flügeln schlagend um das leere Nest wirbeln. Noch deutlicher wird der sinnliche Charakter dieser Gleichnisse z. B. im ersten Chor der „Antigone" (105ff., 110ff.[1]). Nach Steinbrüchels Übersetzung[2]: „Mit Waffen bedeckt und pferdehaarbebuschten Helmen flog er daher. Also schießt, mit beschneitem Gefieder, der Adler kreischend in die Täler herab."

Bei den Gleichnissen Schillers kann man die gerade entgegengesetzte Erscheinung feststellen, daß sie fast immer zur Beleuchtung abstrakter Prozesse herangezogen werden, d. h. solcher Vorgänge, die nicht mit den Sinnen, nur mit dem Denken zu erfassen sind. Nehmen wir die beiden eben zitierten Gleichnisse! Wenn Wallenstein seine Anhänger mit in seinen Fall hinabziehen wird, so ist das ein Vorgang, den, so wie ihn Max in jenen Worten ausspricht, nur der Gedanke zur Einheit zusammenballen kann; er ist nicht spontan für die Sinne vorhanden wie der Auszug der Atreiden oder der Ansturm des Feindes gegen Theben oder die Ermordung Agamemnons, woran die genannten griechischen Gleichnisse anknüpften. Auch das Gleichnis aus „Maria Stuart" ist nur formal den antiken Gleichnissen ähnlich, seinem Wesen nach aber durchaus andersartig. Was Maria vergleicht, ist nichts was sich körperlich wahrnehmen ließe. Es ist die Bedeutung von Melvils Enthüllung als Priester für sie, was jenes Gleichnis beleuchten soll. — Und ähnlich liegt es mit geringen Ausnahmen überall bei Schiller. Man denke an eins seiner schönsten Gleichnisse in Wallensteins zweitem Monolog:

> „Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen,
> Da steh' ich, ein entlaubter Stamm! Doch innen
> Im Marke lebt die schaffende Gewalt,
> Die sprossend eine Welt aus sich geboren."

Ein den Sinnen an sich überhaupt nicht Zugängliches, nur für das scheidende und wertende Denken Vorhandenes wird erst durch das Medium des Gleichnisses in das Bereich des Konkreten hineingezogen.

---

[1] Zählung der Teubnerschen Ausgabe.
[2] S. 341.

Wie das Verglichene, so ist auch der Vergleichspunkt, das Verbindende zwischen dem, was und dem, womit verglichen wird, bei Schiller anderer Art als in den griechischen Gleichnissen. Er ist fast immer rein logischer Natur. Beinahe niemals ist es, wie etwa in dem Gleichnis der Antigone, der Anblick, der das Gleichnis hervorruft, oder eine Ähnlichkeit der Gebärde oder des Empfindens. Das tertium comparationis beschränkt sich bei Schiller auf einen Punkt, der für das logische Denken fixierbar ist.

Schillers Gleichnisse sind durchaus verdeutlichender Art, sie weisen dem Vorgang, den sie illustrieren, seinen Platz im Kosmos der Vernunft an, sie beleuchten, welcher Wert und Sinn ihm für den Zusammenhang des Lebens zukommt. Während im griechischen Gleichnis ein Bekanntes, oft Beobachtetes herangezogen wird, um ein Neues, noch Unbekanntes schärfer sehen zu lassen, machen Schillers Gleichnisse den Gedanken faßbarer mit Hilfe eines Bildes aus dem Bereich der Sichtbarkeit.

Und wo in der griechischen Tragödie einmal ein nicht Konkretes verglichen wird, da tritt der Unterschied gegen die Art Schillers nur um so stärker hervor. Ein solches Gleichnis findet sich z. B. im dritten Chorgesang der „Antigone", wo der Geschlechterfluch im Haus des Oedipus mit dem vom Sturm erregten Meer verglichen wird (Antigone 582—603[1]):

„εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
„οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
„οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον·
„ὅμοιον ὥστε ποντίαις
„οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
„Θρῄσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
„κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν
θῖνα καὶ δυσάνεμον,
στόνῳ βρέμουσι δ᾽ἀντιπλῆγες ἀκταί.

„ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι
„πήματ᾽ ἄλλ᾽ ἄλλοις ἐπὶ πήμασι πίπτοντ᾽,
„οὐδ᾽ ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ᾽ ἐρείπει
„θεῶν τις, οὐδ᾽ ἔχει λύσιν.
„νῦν γὰρ ἐσχάτας ὑπὲρ
„ῥίζας ὃ τέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις . . , . . ."

[1] Teubner.

Aber man achte einmal darauf, wie weit schon durch den Rhythmus dies Gleichnis von einer bloß logischen Parallele entfernt ist: Gleichnis und Verglichenes sind auf Strophe und Antistrophe verteilt. Und indem in der Strophe der Rhythmus völlig die Bewegung des aufgewühlten Meeres versinnlicht, formt sich in der Antistrophe die Schilderung der Leiden des Labdakidenhauses in ganz demselben Metrum, so daß auch diese Schilderung gewissermaßen die Meeresbewegung annimmt und wir die Wellen des sich fort und fort wälzenden Leides körperhaft zu fühlen meinen. — Etwas derartiges mag auch Schiller vorgeschwebt haben in dem Chor der „Braut von Messina" (I, 3): „Ungleich verteilt sind des Lebens Güter . . .", der die fremden Herrschergeschlechter den stürzenden Wetterbächen vergleicht (Vers 233 bis 252). Eine Art Korrespondenz ist darin ebenfalls, aber sie ist nicht völlig durchgeführt, und das gedankliche Moment — der Gegensatz der augenblicklichen Wildheit und der Vergänglichkeit der Wirkung — wird sofort herrschend.

Greifen wir nun auf die Gleichnisse in Schillers Jugenddramen zurück, zu der Zeit, da er die Griechen noch nicht kannte, so werden wir sehen, daß das Grundgesetz, nach dem seine Gleichnisse sich formen, hier bereits ganz dasselbe ist wie in der späteren Zeit: Abstraktes wird durch Konkretes verdeutlicht. So z. B. in Fieskos Monolog („Fiesko" II, 19): „Welch ein Aufruhr in meiner Brust! Welche heimliche Flucht der Gedanken! — Gleich verdächtigen Brüdern, die auf eine schwarze Tat ausgehen, auf den Zehen schleichen und ihr flammrot Gesicht furchtsam zu Boden schlagen, stehlen sich die üppigen Phantome an meiner Seele vorbei." Oder in der Rede der Eboli (Carlos II, 8) Vers 1773 ff.:

„Die Liebe ist der Liebe Preis. Sie ist
Der unschätzbare Diamant, den ich
Verschenken oder, ewig ungenossen,
Verscharren muß — dem großen Kaufmann gleich,
Der, ungerührt von des Rialto Gold,
Und Königen zum Schimpfe, seine Perle
Dem reichen Meere wiedergab, zu stolz,
Sie unter ihrem Werte loszuschlagen."

und Vers 1788ff.:

> „Der Seelen
> Entzückender Zusammenklang — ein Kuß —
> Der Schäferstunde schwelgerische Freuden —
> Der Schönheit hohe, himmlische Magie
> ....
> Sind einer Blume Blätter nur. Ich sollte,
> Ich Rasende! ein abgerißnes Blatt
> Aus dieser Blume schönem Kelch verschenken?“

Das eigentlich persönliche Gepräge der Schillerschen Bilder ist also von dem griechischen Vorbild unberührt geblieben, nur geringfügige Äußerlichkeiten hat Schiller auf diesem Gebiet der griechischen Tragödie abgelernt. Schillers Gleichnisse danken in seinen späten wie in seinen frühen Dramen dem gleichen Impuls ihre Entstehung, und dieser ist derselbe, der seine dramatische Rede überhaupt treibt. Im Seelischen, nicht im Sinnlichen liegt der Nerv der Schillerschen Dramatik und darum auch seiner Dramensprache, und im Seelischen wieder nicht in den Leidenschaften, sondern im sittlichen Erleben. Dies aber ist, so wie es Schiller fühlt — nicht als Instinkt, sondern als bewußte, gewollte Auswahl — nicht möglich ohne eine starke Mitarbeit des Gedankens. Davon zeugen auch seine Gleichnisse. Die Gleichnisse der griechischen Tragödie aber prägen sich durch die sinnliche Greifbarkeit oder durch die Wucht des leidenschaftlich bewegten Gefühls ein.

Über den Bereich der Gleichnisse hinaus aber gilt diese Verschiedenheit Schillers und der antiken Tragödie für das gesamte Gepräge der Sprache, soweit es sich um den Sprachinhalt handelt. Alle Fragen der Wortwahl und des Wortschatzes, vor allem des Gebrauchs der Epitheta, werden hierdurch bestimmt, und man kann die Beobachtungen, die am Gleichnis zu machen waren, auf all diesen Gebieten mit geringen Veränderungen wiederholen. Wie es denn ja auch nicht anders sein kann, da es ja ein und dieselbe innere Triebkraft ist, die in all den einzelnen Spracheigenheiten Gestalt gewinnt.

Auch diejenigen antiken Sprachelemente also, die Schiller durch die Übersetzungen einigermaßen vermittelt werden konn-

ten, haben ihn nicht irgendwie bedeutsam beeinflußt. Aber auch auf die mehr formale Seite der Sprache, auf Wortstellung, Satzgefüge, Redefiguren und dergleichen, all das was nicht zum Sprachinhalt, sondern gewissermaßen zum Sprach**bau**, zum Gefüge dieses Baues gehört, wollen wir noch einen raschen Blick werfen, obzwar hier die Spiegel der Übersetzungen das ursprüngliche Bild nur sehr verwischt wiedergeben konnten. Schiller scheute ja gewissermaßen diejenigen Übersetzungen, die ihm hiervon Genaueres hätten verraten können, d. h. die in der Wortstellung dem Griechischen angenäherten. Wir vermuteten die Ursache hiervon in einer grundsätzlichen Fremdheit des Schillerschen Sprachempfindens gegenüber dem griechischen. Darum wird uns gerade eine Untersuchung des Sprach**gefüges** am ersten erkennen lassen, worauf jene Fremdheit beruhte und worin sie verwurzelt war

In Olbrichs Untersuchung über den antiken Einfluß in Goethes Sprache[1], die das Augenmerk gerade sehr stark auf die Wortstellung richtet, sind auch eine Reihe Schillerscher Wendungen als Beispiele herangezogen. So finden wir gelegentlich bei Schiller das nachgestellte und durch andere zwischengeschobene Worte von seinem Substantiv getrennte Adjektiv: „Tell" II, 2 (1390), „Der Eifer auch, der gute, kann verraten," „Jungfrau" II, 7 (1591/2), „In der Jungfrau Hand bist du gefallen, die verderbliche," oder den vom zugehörigen Wort getrennten Genetiv: „Braut von Messina" II, 1 (1009—11), „Den Schleier zerriß ich jungfräulicher Zucht,/ die Pforten durchbrach ich der heiligen Zelle" und ähnliches. Wollen wir auch hier wieder erkennen, ob derlei nur vereinzelte Wendungen sind, oder ob sie soweit in die Sprache eingedrungen sind, um ihren Gesamteindruck mitzubestimmen, so müssen wir uns vor allem fragen, was für ein Wesensgesetz der griechischen Sprache solche Wendungen künden, und wo dies mit dem Grundgesetz des Schillerschen Sprachorganismus sich etwa berühren könnte.

Es ist die vielleicht wesentlichste Eigenart der griechischen Sprache, die sich in fast all jenen Wortstellungen des Adjektivs, Genetivs, der Apposition und dergleichen mehr[2] zeigt: die starke

[1] S. oben S. 40.

[2] Die einzelnen Erscheinungen findet man bei Olbrich angeführt.

Trennung von zusammengehörigen Satzgliedern, das Aufnehmen von bereits weit zurückliegenden Worten, Verknüpfungen gewissermaßen übers Kreuz, wie wir das besonders in der poetischen Sprache der Griechen finden. Durch diesen Bau der griechischen Sprache tritt jede Vorstellung sehr viel lebhafter hervor, weil das einzelne Wort isolierter ist, nicht in seiner Umgebung verschwindet, und zugleich wird man länger bei einer Vorstellung festgehalten weil man nicht so rasch von ihr zu der nächsten weiter eilen kann, sondern wieder zu ihr zurückkehren muß, nachdem sich bereits ein anderes dazwischenschieben wollte.

Es kann kaum eine Frage sein, daß diese Wesensart dem Schillerschen Sprachgeist von Grund auf fremd ist. Schon anläßlich der Chorübersetzungen in der „Iphigenie" war von der vorwärtsdrängenden Bewegung in Schillers Sprache die Rede. Was in dieser Vorwärtsbewegung zum Ausdruck kommt, ist der ethische Schwung, der Schillers gesamte Dichtung trägt und der unaufhaltsam weitereilt, gewissermaßen einem erstrebten und doch unerreichbaren Ziele zu. In allen Einzelheiten der Sprachfügung Schillers ist das spürbar. Schillers Wiederholungen oder Variationen, sein Aufnehmen derselben Vorstellung — sei es mit gleichem oder anderem Wort — ist kein Zurückgreifen wie in der griechischen Sprache sondern eine Steigerung und Erhöhung der Spannung nach vorwärts. Schiller bevorzugt alle Redefiguren, die solche Wirkung haben, oder vielmehr: er handhabt jede Redefigur in dieser Weise (denn dieselben Figuren sind in verschiedenen Fällen oft ganz verschiedener Wirkung fähig). Ich greife ein Beispiel heraus: die Rede Marias im III. Akt der „Maria Stuart" (III, 4, Vers 2245 ff.):

„Ich will mich auch noch diesem unterwerfen.
— — — — — — — — — — — — — —
Ich will vergessen, wer ich bin und was
Ich litt; ich will vor ihr mich niederwerfen"
(Anapher)
„— — — — — — — — — — Eure Hand
Streckt aus, reicht mir die königliche Rechte"
(Variation)
„Verehret, fürchtet sie, die schrecklichen"
(Steigerung)

— — — — — „entweihet, schändet nicht
Das Blut der Tudor — — — — — — — —“
(Variation oder ebenfalls Steigerung)

Oder man nehme Johannas zweiten Monolog („Jungfrau“ IV, 1, 2522 ff.):

„Und Pforten bauen sich aus grünen Zweigen,
Und um die Säule windet sich der Kranz;“
(Polysyndeton)

— — — — — — — — — — — — — — — —

„Und einer Freude Hochgefühl entbrennet,
Und ein Gedanke schlägt in jeder Brust;“
(Anapher)

„Doch mich, die all dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht — — — — — — — —“
(Wiederholung).

Auffallend ist vor allem, wie oft ein Gedanke, ein Gefühl doppelt und dreifach ausgedrückt wird, wie selten, wenn auch nur im geringsten auf einer Stelle irgendwelcher Nachdruck liegt, irgendwie im Affekt gesprochen wird, Schiller sich mit der einmaligen Formulierung begnügt:

„Ins brit'sche Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick.“

„Dies Herz, von Himmels Glanz erfüllt,
Darf einer ird'schen Liebe schlagen?
Ich, meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!“
(2538 ff., 2542 ff.)

Oft sind solche Häufungen Steigerungen, oft Variationen oder Wiederholungen, oft auch nur Aufzählungen. Immer aber ist die Hinzufügung ähnlicher Vorstellungen und Ausdrücke das Charakteristische. Und man achte einmal darauf: fast immer liegt der Schwerpunkt auf dem letztgenannten Wort, auch wenn es gar keine Steigerung der Vorstellung enthält, und obwohl die Wiederholungen und Variierungen dasjenige Wort, auf das die Rede zudrängt, aufhalten, liegt doch keine Retardierung und Unterbrechung in der Art wie im Griechischen vor. „Entweihet,

schändet nicht das Blut der Tudor": „schändet" ist nicht als Apposition zu „entweihet" empfunden, so daß man von „Blut der Tudor" wieder auf das erste Wort zurückgehen müßte, sondern „entweihet" wird über „schändet" vergessen, man verknüpft das Objekt unmittelbar mit dem zweiten Verb. Oder (2299): „Und Ihr, des Gastrechts heilige Gesetze,/ der Völker heilig Recht in mir verhöhnend . . ."/ „Die Freunde, die Diener werden grausam mir entrissen." Wenn hier noch ein zweites Objekt, oder im zweiten Beispiel ein zweites Subjekt, vor das Prädikat tritt, so dient diese Verzögerung nur zur Erhöhung der Spannung auf das Prädikat, aber keineswegs besinnt man sich, wenn das erwartete Wort erst gefallen ist, irgendwie zurück.[1] —

Wollte man den Unterschied der Sprache Schillers und der der griechischen Tragödie im Gleichnis ausdrücken, so könnte man sagen: Schillers Sprache ist wie ein gewaltiger Strom mit starkem Gefälle, der unaufhaltsam und fortreißend in derselben Richtung vorwärtsstürzt. Die Sprache der griechischen Tragödie aber gleicht dem Meere mit Ebbe und Flut, mit Zeiten tiefer Ruhe, da sich alles, was darüber hinzieht, rein und klar darin spiegelt, und Zeiten wild aufgewühlter, unberechenbarer Bewegung.

Um diesen Gegensatz noch von einer anderen Seite her zu beleuchten, sei auf eine Scheidung hingewiesen, die Norbert von Hellingrath in seiner Untersuchung von Hölderlins Pindar-Übersetzung[2] gemacht hat, und die, wie sie überhaupt an grundlegende Fragen künstlerischer Sprachgestaltung rührt, auch für die Untersuchung, die uns in diesem Kapitel beschäftigt, eine entscheidende Bedeutung haben dürfte. Im Anschluß an eine hellenistische Spracheinteilung stellt Hellingrath „glatte" und „harte Fügung"

---

[1] Es ist nicht zu verkennen, daß hin und wieder einmal in Schillers Dramen Partien anzutreffen sind, denen jene Stilmittel und jener Charakter der Steigerung, auch wo betonte Momente und Momente des Affekts in Frage kommen, fehlt. So vor allem im „Wallenstein", in manchen Reden Wallensteins. Da fehlen dann die Wiederholungen, die Sätze werden gedrungener. Man könnte versucht sein, hier an griechische Einwirkung zu denken. Aber sehr viel näher liegt der Gedanke, daß es sich dabei um Einwirkung der Berührung mit Goethe handelte, deren erste und darum wohl noch frischeste Frucht in der eigenen Produktion ja der „Wallenstein" bedeutet.

[2] a. a. O., S. 1—6.

einander gegenüber und erläutert dies etwa in folgender Weise: während in der „harten" Fügung meist das einzelne Wort „taktische Einheit" ist, die Vorstellung erzeugt, geben in der „glatten" Fügung erst mehrere Worte zusammen die Vorstellung oder den Gedanken. Hellingrath erörtert dann, wie das syntaktische Satzgefüge sich in der glatten und in der harten Fügung gestaltet: „Der glatten Fügung kam alles darauf an, zu vermeiden, daß das Wort selbst dem Hörer sich aufdränge. Der sollte gar nicht bis zum Worte gelangen, nur damit verbundene Assoziationen erfassen, die als Faktoren das eigentlich wesentliche Bildhafte oder Gefühlartige ergeben. Daher mußte das Wort möglichst bescheiden zurücktreten, mit möglichst geringer Spannung dem Zusammenhang sich einordnen. Harte Fügung dagegen tut alles, das Wort selbst zu betonen und dem Hörer einzuprägen ... Dort das einfachste und schmiegsamste, hier erstaunlichere Satzgefüge ... Hier aber [in der harten Fügung] gilt es die übliche Aneinanderlehnung der Worte zu stören: wenn etwa ein Wort mit seinem Attribut verschmelzen möchte zu einem Begriff, der zwischen beiden Worten liegt — ‚schnelle Schlachten', ‚erhabenste Helden' — und wir deshalb nicht so recht mehr auf jedes einzelne der beiden Worte achten mögen, durch eine kühne Verschränkung sie auseinander zu reißen: ‚in schnellen erhabenste Heroen in Schlachten'." — Auf unsere Untersuchung angewendet ergibt sich dabei: während die griechische Sprache überhaupt stark zur harten Fügung neigt und unter den griechischen Tragikern jedenfalls Aeschylos und Sophokles dazu zu rechnen sind, ist Schillers Sprache hingegen fraglos in eminentem Maße „glatte" Fügung. Auch unter solchem Gesichtspunkt also tritt der Gegensatz hell zu Tage.

So ist es kein Wunder, daß Schiller, wo er der griechischen Wortstellung in Übersetzungen griechischer Tragödien begegnete, über die erste Empfindung von Härte und Unklarheit nicht hinauskam „,...aber er findet sie zu schwer, hart und undeutlich. Er will gewöhnlichere Strukturen" (Humboldt an Wolf, 31. März 1797). „Schiller duldet die Freiheiten nicht, mit denen ich doch hie und da genötigt bin mit unserer Sprache dem Griechischen näherzutreten" (Humboldt an Goethe, 16. Februar 1797).

Schon in der Rezension von Goethes „Iphigenie" hat er ge-

tadelt, daß Goethe die Wortfolge des Griechischen zu sehr imitiere[1], und wenn er auch später unter dem Einfluß der nahen Berührung mit Goethe, der gerade damals in „Hermann und Dorothea“, in den „Elegien“, der „Helena“ stark unter der Einwirkung des griechischen Sprachbaues stand, gewiß theoretisch zugänglicher geworden war, so daß er, wie wir sahen, einzelne solcher griechischen Wendungen selbst brauchte, so blieb seinen Instinkten, wohl ohne sein eigenes Wissen, jener Sprachgeist doch fraglos nach wie vor fremd.

Man darf diese Fremdheit nun nicht einfach damit erklären, daß die oben skizzierten Eigenheiten des Griechischen der deutschen Sprache an sich, nach ihrem ganzen Grundcharakter, heterogen seien. Vielmehr wird man in der Wortstellung der altgermanischen Stabreimpoesie manches Ähnliche finden. Man sehe z. B. — als Beleg für den vom zugehörigen Wort getrennten Genetiv (vgl. oben, S. 49) — eine Stelle wie „Atlakviđa“ 21: „Hiarta skal mér Hǫgna í hendi liggia (das Herz soll mir des Högni in der Hand liegen).“ Für das nachgestellte und vom Substantiv getrennte Adjektiv (vgl. ebendort) bietet die gesamte Stabreimdichtung, vor allem der „Heliand“, ungezählte Beispiele; besonders im Dienste der Variation ist diese Wortstellung überaus beliebt. Zur Veranschaulichung diene etwa die Fortsetzung des angeführten altnordischen Zitats: „Hiarta . . . liggia,/ blóđugt, (das Herz . . . liegen, blutig)“, oder „Heliand“ 2739/40 „Drôg man wîn an flet/ skîri, miđ scâlun“ und dergleichen mehr[2]. Und wenn auch freilich der neuhochdeutschen Sprache solche Wortstellungen fremder sind, so zeigen doch manche Dichtungen Goethes und vor allem Hölderlins, daß auch im Neuhochdeutschen derartiges möglich und für das Mehr oder Weniger in der Annäherung an griechisches Satzgefüge durchaus die individuelle Eigenart des betreffenden Dichters ausschlaggebend ist.

Wenden wir uns dann vom eigentlich Sprachlichen zum Metrischen, so wissen wir ja, daß Schillers geringe Vertrautheit mit der griechischen Metrik einen weitgehenden Einfluß hier gar nicht

[1] Werke, Bd. 19, S. 193.

[2] S. auch R. Heinzel, Über den Stil der altgermanischen Poesie. Quellen und Forschungen, Bd. 10, Straßburg 1875, S. 1—14.

in Frage kommen läßt. Die Anwendung des Trimeters in den Montgomery-Szenen der „Jungfrau" (II, 6, 7, 8) erwähnten wir bereits. Aber auch sie ist keiner direkten Einwirkung der antiken Tragödie, sondern der Anregung durch Goethes Helena-Szenen entsprungen. Nicht nur das Metrum selbst, sondern auch der Wechsel im Metrum der Dialogpartien, der mit diesen Szenen eintritt, bedeutet dabei eine gewisse Annäherung an die griechische Tragödie.

Unter dem Einfluß der Tragödie steht auch der Gebrauch freier, wechselnder Versmaße in lyrischen Partien Schillerscher Dramen. Hier könnte man an sich ebensogut an Anregung durch die Oper oder an romantischen Einfluß denken, aber Schillers eigenes Zeugnis beweist, daß er die Berechtigung zu solchen Versmaßen dem Vorbild der Griechen entnahm: „Ich fange in der „Maria Stuart" an, mich einer größeren Freiheit oder vielmehr Mannigfaltigkeit im Silbenmaß zu bedienen, wo die Gelegenheit es rechtfertigt. Diese Abwechselung ist ja auch in den griechischen Stücken," schreibt er am 3. September 1799 an Goethe. Es finden sich solche wechselnden Rhythmen bei Schiller außer an dieser Stelle der „Maria Stuart" in dem zweiten Monolog der „Jungfrau" und in der „Braut von Messina" im Monolog Beatrices. Tatsächlich haben jene Partien mit dem Metrum der griechischen Tragödie kaum etwas gemein. Schon daß an solchen Stellen bei Schiller immer auch der Reim sogleich einsetzt, ist dafür entscheidend. Der Anklang an das griechische Vorbild gilt nur für die Tatsache, daß wechselnde Rhythmen eintreten, nicht für die Art, wie sie gebaut sind.

Ganz ähnlich liegt es in den Chören der „Braut von Messina". Auch hier untersteht die metrische Form anderen Gesetzen als in denen der griechischen Tragödie, von denen sie schon dadurch unterschieden sind, daß die dort meist herrschende Responsion durchgängig fehlt, sowie natürlich durch den auch hier sehr häufig auftretenden Reim. Nur das Vorhandensein der Chöre an sich ist hier ein griechisches Element.

Wir kommen damit aus dem Gebiet des Sprachlichen und Metrischen in das der szenischen Technik. Wenn hierin Schiller in der „Braut von Messina" mit dem Chor sich der Tra-

gödie genähert hat (bereits für die „Malteser“ hatte er seit langer Zeit die Einführung des Chores geplant), so ist diese Annäherung doch vereinzelt geblieben. Nichtsdestoweniger stellt die Einführung des griechischen Chors eins der bedeutsamsten Momente — wenn nicht das bedeutsamste — in der Einwirkung der griechischen Tragödie auf Schiller dar. Aber nicht wegen der augenfälligen Ähnlichkeit mit der griechischen Technik, die er damit in jenem einen Stück erreicht hat, sondern wegen der inneren Beweggründe, die ihn zu jener Einführung veranlaßten. Denn diese hängen mit dem Tiefsten seiner Kunstanschauung zusammen und rühren an den zentralen Punkt seiner Beziehung zur griechischen Tragödie. Wir werden davon noch eingehend zu reden haben[1] und dann sehen, daß der Chor der „Braut von Messina“ keineswegs nur unter dem Gesichtswinkel des einen Dramas, in dem er als solcher sichtbar wird, betrachtet werden darf, sondern daß alle Dramen Schillers vom „Wallenstein“ an gewissermaßen latent darauf hindrängen. Als rein technische Annäherung an die griechische Tragödie aber ist die Einführung des Chors in der „Braut von Messina“ für die Frage, welche Spuren die Tragödie in Schillers Dramatik hinterließ, von sekundärer Bedeutung. Denn in dieser Hinsicht war sie lediglich ein wieder aufgegebenes Experiment. Darum ist es auch von keiner entscheidenden Wichtigkeit für unsere Gesamtuntersuchung, bis zu welchem Punkt Schiller die Annäherung geführt hat und wodurch er etwa doch von der griechischen Technik abweicht. Überdies ist über die Art, wie Schiller den Chor technisch in der „Braut von Messina“ verwendet hat, in der Schiller-Literatur schon sehr oft gehandelt worden[2], so daß wir nur von anderen Gesagtes wiederholen würden, wenn wir hierauf bis in alle Einzelheiten eingehen wollten. Den Hauptangriffspunkt bildet bei jener Frage die Teilung des Chors, die ja Schiller bekanntlich in der Vorrede verteidigt hat. Eine zeitweilige Teilung des Chors findet sich in der griechischen Tragödie z. B. im „Aiax“, in jener Szene, wo die beiden Halbchöre, die getrennt nach Aiax gesucht haben, sich treffen. Eine durch das ganze Stück durchgeführte Teilung ist in der griechi-

---

[1] S. unten III, 2.

[2] S. unter den im Literaturverzeichnis aufgeführten Spezialarbeiten über die „Braut von Messina“.

schen Tragödie nirgends vorhanden. Auch die Art, wie Schiller den Chor teilt — als Gefolge zweier Brüder und als zeitweilige Gegner — ist der griechischen Tragödie fremd. Gerade über diesen Punkt hat er sich ja in der Vorrede ausgesprochen.

Auch das Weglassen der Akteinteilung in der „Braut von Messina" (das Schiller ebenfalls für die „Malteser" nach seiner Aristoteles-Lektüre im Auge hatte) ist ein einmaliger Versuch geblieben, der bereits bei der Versendung an die Theater wieder fallen gelassen wurde. Die Zusammendrängung der Zeit (auf Ortseinheit hat Schiller selbst in der „Braut von Messina" unter Berufung auf Aeschylos und Sophokles verzichtet) hat Schiller bald angestrebt, bald wieder aufgegeben[1]. Der „Maria Stuart" folgt die „Jungfrau", der „Braut von Messina" der „Tell". Überdies kann man solche Tendenzen ebensowohl für ungewollte Beeinflussungen durch die französische Tragödie wie für bewußte durch die Griechen in Anspruch nehmen. Und wenn Schiller vom Stoff der „Maria Stuart" sagt: „Besonders scheint er sich zu der Euripidischen Methode, welche in der vollständigen Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurteilung anzufangen" (an Goethe, 26. April 1799), so trägt die „Maria Stuart", trotzdem sie diese Methode befolgt, doch am allerwenigsten unter Schillers Stücken irgendwie griechisches Gepräge; vielmehr ist sie sein am meisten französierendes Drama geworden, wie sich denn ja jene Technik auch in der haute tragédie der Franzosen findet.

Schließlich ist dann noch die Stichomythie zu erwähnen, deren sich Schiller vom „Wallenstein" an bisweilen bedient hat. Im weiteren Umfang hat er sie nur in der „Braut von Messina" gebraucht; die nächstgrößte Anzahl von Beispielen bietet der „Tell". Im „Wallenstein" sind es nur ein paar kurze Stellen, die stichomythisch behandelt sind: „Piccolomini" I, 2 (Vers 204—209) das Gleichnis vom Pferd, jenes Wortgefecht zwischen Illo und Questenberg; „Wallensteins Tod" IV, 6 (2711—14) eine ebenfalls ganz kurze Stichomythie im Gespräch zwischen

---

[1] Darüber s. auch II, 2.

Buttler und Gordon, die völlig aus Sentenzen besteht[1]. In der „Maria Stuart": II, 8 (1870—80) im Gespräch zwischen Leicester und Mortimer. In der „Jungfrau" sind keine Stichomythien. In der „Braut von Messina": I, 5 (489—500); I, 7 eine zweizeilige Stichomythie (739—776); II, 6 (1590—1615 — zweizeilig —; 1629—42); III, 1 (1706—38) — gereimt! —; III, 3 (1805—14); IV, 1 (2029—48) — zweizeilig —; IV, 3 (2208—27 und 2242—48). Im „Tell": I, 2 (312—330) — zweizeilig —; I, 3 (414—421 und 432—437), stark sentenziös gefärbt; III, 3 (1801—1810) zwischen Tell und seinem Sohne.

An sich mochte der stark antithetische Charakter der Stichomythie Schiller wohl ansprechen, da in seiner Sprache überall sich eine Neigung zur Antithese zeigt, wie denn solch antithetisches Empfinden von Grund auf in seinem Weltgefühl, dem groß gefaßten Dualismus seiner Weltanschauung, begründet ist und von da aus bis in die Nuancen seines Stils hineindringen mußte. Aber zu einem wirklich formgebenden Element seiner ganzen Dramensprache ist doch die Stichomythie nicht geworden.

Von entscheidender Bedeutung für Schillers eigenen Dramenstil wurde nur ein einziges Stilmittel der griechischen Tragödie: die Sentenz. Die Frage aber, was die Sentenz in Schillers Dramatik bedeutet, ist zu tief verwurzelt in den Grundlagen seiner Kunst wie seines Verhältnisses zum griechischen Drama, als daß wir sie an dieser Stelle, wo uns nur das Formale beschäftigt, bereits erörtern könnten. Wir werden später zu ihr zurückkehren[2].

Unsere Betrachtungen haben ergeben, daß weder in sprachlicher und metrischer Hinsicht noch in der szenischen Technik Schiller von der griechischen Tragödie eine tiefdringende Einwirkung erfahren hat. Wir trafen hin und wieder auf einzelne Verwertungen und Nachahmungen, die aber meist nur gelegentliche Versuche oder sonst seltene und verstreute Anklänge waren, niemals aber eine wirkliche Umbildung der Schillerschen Dramatik bezeugten. Auf diesen Gebieten also müssen wir das Ergebnis unserer Untersuchung als ein negatives bezeichnen.

---

[1] Über den sentenziösen Charakter der Stichomythie bei Schiller und den Griechen wird später noch zu reden sein (III, 2).

[2] III, 2.

Suchen wir nun von der Form zu dem Gehalt, den sie einschließt und ausprägt, vorzudringen und das Weltgefühl, dem Schillers Dramen ihre Entstehung danken, zu erfassen, um zu untersuchen, wieweit die Wurzeln seiner Dramatik aus dem Erdreich der griechischen Tragödie Nahrung gesogen haben.

2. Kapitel.

Gehalt.

Für die Frage nach den Grundlagen der Schillerschen Dramatik besitzen wir ein Hilfsmittel in denjenigen ästhetischen Schriften Schillers, die sich mit dem Wesen der Tragödie beschäftigen.

Freilich dürfen wir zwischen seinen theoretischen Äußerungen und seiner Produktion nicht durchgängig Übereinstimmung erwarten sondern müssen uns wie stets so auch bei ihm gegenwärtig halten, daß die Theorie niemals ein so unmittelbarer (weil unwillkürlicher) Ausdruck der seelischen Erlebnisweise ist wie das Kunstwerk, sofern es nur völlig gelungen ist. Denn bei der gedanklichen Formulierung schieben sich allerlei Kreuzungen und Irrtümer rein logischer Natur zwischen das Empfinden und seine verstandesmäßige Fixierung, und überdies gelangt vieles, was der Künstler instinktiv in Gestalt umsetzt, gar nicht über die Schwelle seines logischen Bewußtseins. Das muß auch hinsichtlich Schillers unbedingt festgehalten werden, so sehr man vielfach geneigt ist, ihn als primär theoretischen Geist anzusehen. Schiller selbst hat sich mehrfach über einen gewissen Gegensatz zwischen Theorie und Schaffen, ja über die Schädigung der Produktionskraft durch das kritische Denken, ausgesprochen (so am 25. Mai 1792 an Körner), und so sehr er das Bedürfnis empfand, sich gedanklich über seine dichterischen Prinzipien klar zu werden, so gewiß öfters die Theorie auf sein Schaffen eingewirkt hat, so bleiben doch auch bei ihm Theorie und Produktion verschiedene Kinder desselben Vaters, die durchaus nicht alle Züge miteinander gemein haben.

Schon die Tatsache ist für unsere Untersuchung von Wichtigkeit, daß Schiller bereits in seiner ersten Dichtung zur Gattung

des Trauerspiels als der seinem Empfinden entsprechenden Form griff. Schillers Weltgefühl ist ursprünglich tragisch angelegt, wenn wir unter „tragisch“ hier das Bewußtsein unversöhnbarer Gegensätze, unschlichtbarer Kämpfe, die zur Katastrophe führen müssen, verstehen. Als Schiller später mit Verwertung Kantischer Systematik seine Weltanschauung theoretisch formulierte, kam dies scharf zum Ausdruck in der schroffen Gegenüberstellung der Begriffe von „Freiheit“ und „Notwendigkeit“. Der Aufsatz „Über Anmut und Würde“, sowie die „Briefe über die ästhetische Erziehung“ und auf der anderen Seite die Ausführungen über das Erhabene, zeigen deutlich, bis zu welchem Punkt er eine Harmonie beider Welten als denkbar und erstrebenswert vor sich sah und wo für ihn die Basis tragischer Konflikte bestehen blieb. Aber schon vor dieser philosophischen Fixierung lag es im Wesen seiner Weltansicht, daß ihr Erdreich die Keime tragischer Entwicklungen nährte, weil in ihr der begrenzte Mensch einem als Ziel und Norm vorschwebenden und doch nie völlig erreichbaren Ideal gegenüberstand[1].

Erinnern wir uns, daß Schiller bei der Iphigenien-Übersetzung den Schluß fortgelassen hat. Er motiviert jene Weglassung ganz kurz mit dem Satz am Ende seiner Übersetzung: „Hier schließt sich die dramatische Handlung. Was noch folgt, ist die Erzählung von Iphigeniens Betragen beim Opfer und ihrer wunderbaren Errettung.“ Die spätere Philologie hat ja an der Echtheit jenes Schlusses Zweifel geäußert und ihn für eine Interpolation erklärt. Doch kommt diese Frage für Schiller nicht in Betracht; höchstens könnte er instinktiv eine Inkongruenz zwischen dem Botenbericht und dem übrigen Text empfunden haben. Mitgesprochen bei der Änderung hat hingegen wohl das Gefühl, daß ein Botenbericht am Schluß auf den modernen Leser undramatisch wirken würde. Aber das Wesentliche ist, daß Schiller durch jene Abweichung nicht nur die Schlußszene dramatisch und technisch modifiziert hat, sondern daß das Werk in

[1] „Wenn ein Dichter zum Dramatiker geboren scheint, so ist er es durch das Erlebnis einer tragischen Gegensätzlichkeit. Es ist der Gegensatz von Ideal und Leben, der Schillers Erlebnis war, und sein Werk ist der Versuch der Versöhnung,“ führt F. Strich aus (Schiller, sein Leben und sein Werk. Schillers Werke, Tempel-Verlag, Bd. 13, S. 3).

seinem Zentrum dadurch umgebogen worden ist. Aus einem Drama mit glücklichem Ausgang, durch dessen freundliche und milde Lösung rückwirkend ein anderes Licht auf das ganze Stück fällt, ist eine ausgesprochene Tragödie mit ungeminderter Herbheit geworden. Es ist denn auch gewiß Schillers tragisch gerichteter Instinkt gewesen, der ihn letzten Grundes zu der Änderung trieb; ihre Konsequenzen waren ihm offenbar gar nicht ganz gegenwärtig, da er sie in den Anmerkungen nirgends erwähnt.

Goethe schreibt am 26. Mai 1799 an Humboldt: „. . . so fällt mir ein, was wir neulich bei Durchlesung der Euripidischen Stücke zu bemerken glaubten: daß sich nämlich zu der Zeit dieses Autors der Geschmack schon offenbar nach dem, was wir später Drama nennen, hinneigte. Die „Alkeste" ist auffallend von dieser Art, so wie der „Ion", die „Helena" und mehrere. Nur wird dort durch ein Wunder das Unauflösliche gleichsam beiseite gebracht . . ." Beachten wir diesen Hinweis, so gewinnt jene Änderung Schillers für sein ganzes Verhältnis zur griechischen Tragödie Bedeutung. Gerade die Abweichung von seinem griechischen Original bezeugt in diesem Punkt seine Nähe zu dem ursprünglichen und eigentümlichen Charakter der griechischen Tragödie, die fraglos von einem tragischen Grundgefühl ausging, durchtränkt war vom Bewußtsein der Klüfte und Abgründe des Lebens. Zu betonen ist dabei, daß für jenes tragische Grundempfinden nicht immer der Ausgang der Tragödie das Entscheidende ist: Sophokles' „Elektra" geht für die Heldin glücklich aus, aber nicht auf der Grundlage einer Versöhnung, sondern nur durch gewaltsame und blutige Entscheidung. Ebenso wird im Grunde in Schillers einzigem „Schauspiel" („Wilhelm Tell") der Konflikt tragisch gelöst, der Kampf nicht friedlich geschlichtet sondern ausgefochten: „Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr / Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben." Eher kann man bei Aeschylos' „Eumeniden" von einer wirklichen Versöhnung sprechen; aber auch hier tritt sie erst im allerletzten Stadium, nach voraufgegangenen furchtbaren Kämpfen, ein. Hingegen schließt der „Philoktet" des Sophokles mit dem Akkord gütlicher Lösung, freilich, wie in der Euripideischen „Iphigenie", mit Hilfe eines deus ex machina.

Dieses Verhältnis Schillers zur griechischen Tragödie ist darum besonders beachtenswert, weil Schiller hier in ausgesprochenem Gegensatz zu Goethe steht. Bei Goethe, der jenes bekannte Wort gesprochen hat, er fürchte, der bloße Versuch, eine Tragödie zu schreiben, könnte ihn zerstören[1], finden wir, seit seine eigentliche Sturm- und Drangzeit vorüber ist, in zunehmendem Maße die Tendenz zur Vermeidung des Tragischen, zur Abbiegung der Tragik in Verzicht, wo Harmonie nicht möglich ist, wie denn ja seine ganze Lebensführung seit der beginnenden Reife eine solche Abbiegung bedeutet[2]. Hier ist deshalb einmal ein Punkt, wo Schiller dem Grundempfinden der griechischen Tragödie näher steht als Goethe. Will man den Gegensatz scharf beleuchten, so halte man nebeneinander, wie in Goethes „Iphigenie" und wie in der „Braut von Messina" der alte Fluch gelöst wird: der freiwillige Tod Don Cäsars bei Schiller bedeutet die Unmöglichkeit einer Überbrückung der Kluft „der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks", während in der „Iphigenie" der Schwerpunkt des ganzen Dramas auf dem Glauben beruht: „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit"; Iphigenie wird irre an den Göttern, als ihr jener Glaube wankt.

Die tragische Grundstimmung der griechischen Tragödie als solche also ist Schiller verwandt. Von hier aus konnte er Einwirkungen zugänglich sein. Die Frage aber bleibt, wieweit die Art ihrer Tragik mit der seinen harmonierte, oder wieweit hier grundsätzliche Verschiedenheiten vorliegen.

Schillers Theorie des Tragischen[3] ist in vier Aufsätzen niedergelegt: „Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (erschienen 1792), „Über die tragische Kunst" (erschienen 1792),

---

[1] Brief an Schiller, 9. Dezember 1797.

[2] Wie dies sehr scharf Gundolf in seinem „Goethe" (Berlin, Bondi, 1916) herausgearbeitet hat. Man findet dieses gewissermaßen seiner ganzen Darstellung zugrunde liegende Motiv besonders deutlich ausgesprochen in dem Kapitel „Faust II" des III. Teils, S. 749/50.

[3] Die Literatur über Schillers ästhetische Schriften s. im 11. Band der Cottaschen Säkularausgabe, S. 299. Vgl. auch ebendort die Einleitung von Walzel, sowie für Schillers Theorie des Tragischen: Petsch, Schiller und das Problem des Tragischen (Zeitschr. f. dtsch. Unterricht 31, 1ff.).

„Über das Pathetische“ (erschienen 1793[1]), „Über das Erhabene“[2]. Es liegt ganz unverkennbar zwischen den verschiedenen Aufsätzen eine Entwicklung seiner theoretischen Anschauung vor: die Aufsätze „Über das Pathetische“ und „Über das Erhabene“ gehören einer anderen Stufe an als die beiden ersten[3], und es geht nicht an, Stellen aus den beiden ersten Abhandlungen ohne weiteres zur Charakteristik von Schillers tragischer Anschauung zur Zeit seiner späteren Dramen heranzuziehen, wie dies gelegentlich geschieht. Auch hinsichtlich des Verhältnisses von Schillers tragischer Theorie zur griechischen Tragödie ist jene Entwicklung von Belang. —

Die Abhandlungen „Üb. d. Grd. d. Vergn.“ und „Üb. trag. Kunst“ sind hervorgegangen aus den Vorlesungen über die Tragödie, die Schiller im Sommer 1790 hielt. Damals hatte Schiller Kants „Kritik der Urteilskraft“ noch nicht gelesen. Ausdrücklich schreibt er an Körner am 16. Mai 1790: „Bilde Dir ja nicht ein, daß ich ein ästhetisches Buch dabei zurate ziehe. Ich mache diese Ästhetik selbst, und darum wie ich denke um nichts schlechter.“ Als er dann jenes Kolleg in die beiden Aufsätze umarbeitete, die 1792 in der „Thalia“ erschienen, da hatte er bereits mit dem Studium Kants begonnen und verwertete einiges davon für die Umarbeitung. „Jetzt arbeite ich einen ästhetischen Aufsatz aus, das tragische Vergnügen betreffend. In der Thalia wirst Du ihn finden und viel Kantschen Einfluß darin gewahr werden,“ schreibt er am 4. Dezember 1791 an Körner. Aber noch hat er Kant nicht völlig verarbeitet, und es entsteht nur eine lose Verknüpfung früherer Ansichten mit dem Neugewonnenen. Vor der nächsten Abhandlung aber, die die Fragen der Tragödie berührt, „Über das Pathetische“ liegt die eingehende und gründliche Auseinandersetzung mit Kant. Es ist keine Entwicklung und Wand-

---

[1] Von der 1793 in der „Thalia“ erschienenen Abhandlung „Vom Erhabenen“ nahm Schiller 1801 in die „Kleineren prosaischen Schriften“ nur die zweite Hälfte auf unter dem genannten Titel „Über das Pathetische“, dessen wir uns hier statt des ursprünglichen, zur besseren Unterscheidung von dem Aufsatz „Über das Erhabene“, bedienen.

[2] Der, obwohl erst 1801 (in den „Kl. pros. Schriften“) veröffentlicht, doch offenbar in die Periode der übrigen philosophischen Schriften, etwa 1793, zu setzen ist (s. Säkularausgabe, Bd. 12, S. 396/97).

[3] Worauf auch Walzel (a. a. O.) hinweist.

lung von Schillers tragischem Grundgefühl, die sich zwischen den verschiedenen Abhandlungen vollzogen hat, sondern nur ein reineres Heraustreten des inneren Erlebnisses in der philosophischen Formulierung.

Die wesentlichste und auch für unseren Zusammenhang entscheidende Verschiebung besteht darin, daß statt der anfänglichen Betonung der sittlichen Weltordnung später die moralische Freiheit in den Vordergrund tritt. Im Anschluß an Kantische Terminologie, aber doch mit starker Umdeutung, steht in den Abhandlungen über die Tragödie das Moment der Zweckmäßigkeit im Mittelpunkt, deren höchste Form, die moralische Zweckmäßigkeit, aber noch sehr diesseitig gefaßt wird, so daß als oberste Stufe der Tragödie diejenige angesehen wird, die uns mit dem Bewußtsein „einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens" erfüllt. Gerade dieser Punkt ist für Schillers Stellung zur griechischen Tragödie von Bedeutung. Denn anschließend an ihn geht Schiller auf die griechische Tragödie ein und findet einen gewissen Mangel an ihr: „Wieviel auch schon dadurch gewonnen wird, daß unser Unwille über diese Zweckwidrigkeit kein moralisches Wesen trifft, sondern an den unschädlichsten Ort, auf die Notwendigkeit abgeleitet wird, so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. — Aber auf der höchsten und letzten Stufe . . . löst sich auch dieser . . . Dies geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert . . . Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. Der neueren Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste

Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Müßten wir Neueren wirklich darauf Verzicht tun, griechische Kunst je wieder herzustellen, wo nicht gar zu übertreffen, so dürfte die Tragödie allein eine Ausnahme machen"[1] („Über die tragische Kunst"[2]). Diese Stelle wird gern herangezogen als Beweis eines grundsätzlichen Gegensatzes zur griechischen Tragödie. Mit Unrecht, wie mir scheint. Denn der Aufsatz „Über das Erhabene" zeigt jene Anschauung bereits von Schiller überwunden. „Wer freilich die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des Verstandes beleuchtet und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint und bei weitem in den mehrsten Fällen Verdienst und Glück miteinander im Widerspruche stehen ... Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer anderen Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. Gerade dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie für den Verstand, der sich an diese Verbindungsform halten muß, übersteigend und unbrauchbar werden, macht sie zu einem desto treffenderen Sinnbild für die reine Vernunft, die in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigene Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet"[3].

Es ist keine Frage, daß die Aufassung in der Abhandlung „Üb. d. Erh." eine Annäherung an die griechische Tragödie bedeutet. Denn so irrtümlich es ist, in die griechische Tragödie die Idee eines unausweichlichen Schicksals im Sinne des „Schick-

---

[1] Werke, krit. Ausg., Bd. 17, S. 237/38.

[2] Überaus charakteristisch ist es, daß Schiller, als er 1802 den Aufsatz „Üb. d. trag. Kunst" in die „Kleineren prosaischen Schriften" aufnahm, den Vergleich der modernen und antiken Tragödie in diesem Passus modifizierte: „Müssen wir Neueren wirklich darauf Verzicht tun, griechische Kunst je wieder herzustellen, da der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poesie nicht günstig sind, so wirken sie weniger nachteilig auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruht," heißt es jetzt (S. 684).

[3] S. 628/29.

salsdramas" hinein zu interpretieren, so ist doch andererseits nicht zu leugnen, daß jener Forderung des „Bewußtseins einer teleologischen Verknüpfung der Dinge . . ." die griechische Tragödie nicht entspricht.

Aber auch Schillers eigene Dramen in seiner Frühzeit sind keineswegs durchaus für jene frühere Theorie zu retten, die etwa auf „Kabale und Liebe" oder den „Carlos" nur gezwungen anwendbar ist. Zwischen den Jahren 1791 und 1793 vollzog sich also nicht eine Wandlung in Schillers künstlerischer Weltansicht, sondern er lernte nur sich von überkommenen ästhetischen Ansichten lösen und fand jetzt erst mit Hilfe der Kantischen Philosophie die Form, um das ihm von vornherein eigene tragische Grundgefühl theoretisch entsprechend zu formulieren[1].

So haben wir also zur Erfassung von Schillers tragischer Theorie vorwiegend seine Darstellung des Erhabenen und nur in sehr begrenztem Maße die beiden Aufsätze „Trag. Kunst" und „Gd. d. Vergn. an trag. Ggstd." heranzuziehen.

Eine Folge der stärkeren Betonung des Momentes der Freiheit ist es dann, daß sich der Schwerpunkt von der bloß — stark rationalistisch gefärbten — moralischen Einschätzung zur Schätzung der Kraft als solcher verschiebt (wobei freilich das Fundament moralisch bleibt). Im „Gd. d. Vergn." heißt es zwar: „Hingegen rechnen wir dem konsequenten Bösewicht die Besiegung des moralischen Gefühls, von dem wir wissen, daß es sich notwendig in ihm regen mußte, zu einer Art von Verdienst an, weil es von einer großen Zweckmäßigkeit des Verstandes zeugt, sich durch keine moralische Regung in seinem Handeln irre machen zu lassen"[2], aber Schiller fährt dann fort: „Übrigens ist es unwidersprechlich, daß eine zweckmäßige Bosheit nur alsdann der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens werden kann, wenn sie vor der moralischen Zweckmäßigkeit zuschanden wird."

---

[1] Man beachte auch, wie schon in Posas Rede vor Philipp ein Passus an jene oben zitierte Darlegung der Abhandlung „Üb. das Erh." anklingt: „Er, — der Freiheit / entzückende Erscheinung nicht zu stören — / er läßt des Übels grauenvolles Heer / in seinem Weltall lieber toben."

[2] Bezeichnenderweise hat auch hier Schiller 1802 eine Retouche vorgenommen: „weil es von einer gewissen Stärke der Seele und einer großen Zweckmäßigkeit des Verstandes zeugt" (Bd. 20, Lesarten, S. 501).

Im Aufsatz „Über das Pathetische" hingegen wird ausdrücklich betont: „Selbst von den Äußerungen der erhabensten Tugend kann der Dichter nichts für seine Absichten brauchen, als was an denselben der Kraft gehört. Um die Richtung der Kraft bekümmert er sich nichts."[1] Und: „Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, daß recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß recht handeln möglich sei, d. h. daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüts zu unterdrücken vermöge. Diese Möglichkeit liegt aber in jeder starken Äußerung von Freiheit und Willenskraft, und wo nur irgend der Dichter diese antrifft, da hat er einen zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden. Für sein Interesse ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will"[2]. Auch dies bedeutet natürlich eine Annäherung an die griechische Tragödie. Denn wir sehen Schillers ästhetisches Bewußtsein damit geweckt für die großen Maße als solche, für dynamische Wucht, und zugleich ist auf diese Weise, und nur auf diese, für Schiller die Möglichkeit gegeben, nicht sittlich gefärbte Leidenschaften in der Tragödie selbständig zu werten.

Vergegenwärtigen wir uns das Gesamtbild von Schillers tragischer Anschauung, wie es sich uns so nach seiner Theorie des Erhabenen darbietet, so steht im Mittelpunkt die moralische Freiheit, die dem Menschen die Fähigkeit verleiht, alle Hindernisse und Qualen seelisch zu überwinden, auch wenn er ihnen physisch unterliegt.

Der griechischen Tragödie verwandt sind darin zwei Momente. Das eine ist der heroische Zug an sich, das Empfinden für große Maße, für gesteigerte Gefühle. Dies ist freilich nur eine sehr allgemeine Ähnlichkeit, aber sie ist dennoch bedeutsam und nicht selbstverständlich, denn es ist keine Eigenheit, die zum Dramatiker als solchem gehört: man erinnere sich etwa an Grillparzers „Medea", die gerade in dieser Hinsicht die größte Fremdheit von den Griechen offenbart, und in der im Gegenteil

[1] Bd. 17, S. 420f.
[2] S. 423.

die Tragik der Schwäche, des Versagens künstlerisch verkörpert wird. Das zweite ist die Selbstwertung des Menschen, das Gefühl menschlicher Würde, seelischer Größe des Helden, den die Schicksalsschläge innerlich nicht zu beugen vermögen, wie sich das in so vielen Gestalten der griechischen Tragödie zeigt; man denke an Prometheus, an Aiax, an Elektra usw.

Gänzlich ungriechisch aber ist Schillers Trennung des moralischen und sinnlichen Menschen. Stärke als solche, auch wo sie kaum als rein physisch betrachtet werden kann, sondern Mut, Wille sich ihr paaren, hat für Schiller niemals selbständigen Wert, wie das fraglos in der griechischen Tragödie der Fall ist. Nur im Dienste der Sittlichkeit, im Dienste des Reiches der „moralischen Freiheit" wird sie wertvoll; wo sie dieser entgegensteht, ist sie nichtig. In Aeschylos' „Persern" zeigt sich die Größe der Griechen eben darin, daß sie Sieger gegen die überlegene Macht der Perser sind, diese Tatsache als solche macht ihren Ruhm aus; im „Tell" bedarf der Kampf zuvor einer Rechtfertigung vor dem höchsten Gerichtshof der Sittlichkeit, nur weil er moralisch berechtigt ist, ist er groß. Immer wieder wird die Frage, ob der Kampf denn wirklich unvermeidlich sei, vor dem Entschluß zum Aufstand im „Tell" hin- und herbewegt:

„Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen
Gegen Gewalt — Wir stehn vor unser Land,
Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder!"

Auch menschliche Leidenschaften gewinnen in Schillers Dramen meist nur Geltung, sofern sie in Beziehung stehen zu der einen gewaltigen Leidenschaft, die sein Wesen und seine Dramatik trägt: zur sittlichen. Alle anderen: Ehrgeiz, Stolz, Rachegefühl, Kampfbegier usw., die in der griechischen Tragödie um ihrer selbst willen verkörpert werden, gehören für Schiller an sich dem Reich der Sinnlichkeit an. Sie können Wert erhalten, sofern sie in den Dienst der Sittlichkeit treten, eigene Geltung haben sie nicht. Nirgends vielleicht macht sich dies Verhältnis zur griechischen Tragödie bemerkbarer als in jenem Dramenentwurf, den Schiller anderthalb Jahrzehnte lang als Plan einer griechischen Tragödie in sich bewegte, den „Maltesern". „Kühn und tapfer sind die Ritter, aber sie wollen es auf ihre eigene Weise sein und sich nicht mit blinder Resignation dem Gesetz unter-

werfen. Der Augenblick fordert einen geistlichen (idealistischen) Sinn, und ihr Sinn ist weltlich (realistisch) ... Sie sind Helden, aber nicht christliche, nicht geistliche Helden", heißt es in dem einen „Malteser"-Fragment[1]. Wie denn ja der aus demselben Stoff- und Ideenkreis hervorgegangene „Kampf mit dem Drachen"[2] dies Motiv zum schärfsten Ausdruck bringt.

In dieser Hinsicht ist es auch charakteristisch, daß Schiller gerade die „Iphigenie in Aulis" zur Übersetzung wählte. Sein innerstes Empfinden mußte dem Motiv dieses Dramas entgegenkommen, in dem von der jungen Iphigenie Todesfurcht und Lebenslockungen schließlich freiwillig um einer hohen Sache willen überwunden werden. Dies ist Heroismus in Schillers Sinn. „Kann etwas wichtiger und erhabener sein als die — zuletzt doch freiwillige — Aufopferung einer jungen und blühenden Fürstentochter für das Glück so vieler versammelter Nationen?" sagt er in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung.

Wir sind hier zu jener Scheidelinie zwischen Schiller und der griechischen Tragödie gelangt, auf die uns bereits die Unterschiede der Sprache beider hinwiesen. Wie die Sprache der Schillerschen Dramen von dem einen im Grunde immer gleich gerichteten aber auch immer gleich gewaltigen Sturmwind seines sittlichen Pathos bewegt und beschwingt wird, während Leidenschaften verschiedener Dichte und verschiedener Temperatur die des griechischen Dramas emportreiben, so besteht auch der gleiche Unterschied hinsichtlich ihrer seelischen Grundbedingungen.

Aber noch ein anderer Gegensatz machte sich bei der Betrachtung der Sprache bemerkbar. Schiller, so fanden wir als charakteristische Eigenheit seiner Gleichnisse und weiterhin des ganzen Gebietes von Wortwahl und Wortschatz, ist vor allem im Bereich der Seele daheim, und zwar besonders der sich selbst bewußten Seele, die sich auch den Gedanken in hohem Grade dienstbar macht, die griechische Tragödie aber ergreift vorwiegend das sinnlich Spürbare: die äußere Welt oder die unmittelbaren Regungen des Gefühls.

---

[1] Fragm. 8 nach der Zählung von Witkowski (Werke, a. a. O., Bd. 9, S. 53). Beyer (Diss. Tübingen 1912) setzt seine Entstehung etwa in das Jahr 1798/99.

[2] Der „Kampf mit dem Drachen" ist August 1798 entstanden.

Und hiermit rühren wir an die Fundamente, die den Bau der Dramen tragen: Schillers dramatisches Reich ist die Seele, das der Griechen die Welt, das Geschehen. Die dramatischen Kämpfe der griechischen Tragödie spielen vorwiegend zwischen den Menschen, oder zwischen Mensch und Geschick (wie im „Oedipus"), bei Schiller spielen sie gern im Menschen. Der Begriff des seelischen Konflikts, der schlechthin in jedem Drama Schillers eine Rolle spielt und in den meisten das entscheidende Moment bedeutet, ist für die Mehrzahl der griechischen Tragödien überhaupt nicht anwendbar.

Für Euripides gilt das hier Gesagte freilich nur noch zum Teil. Bei ihm sind fraglos bedeutsame Ansätze jener anderen Art der Dramatik vorhanden[1]. Aber Euripides ist ja eben der Neuerer unter den griechischen Tragikern, er deutet auf Kommendes vor. Denn jener Gegensatz besteht keineswegs nur zwischen Schiller und der griechischen Tragödie, vielmehr könnte man überhaupt sagen, daß sich hierin die sogenannte „moderne" Tragödie von der der Griechen scheide. Christentum und dazu später die stärkere Selbstbesinnung des Individuums seit der Renaissance, seit dem Fallen der kirchlich-religiösen Bindungen, mögen vielleicht die Wurzeln dieser Wandlung sein, das Einsetzen also einer neuen Kultur, die ja in Euripides ihre Schatten vorauswirft. Auch Shakespeare gibt, im Gegensatz zu den Griechen, seelische Konflikte.

Freilich, Shakespeare hat noch beides nebeneinander: äußeres und inneres Geschehen sind gleicherweise unentbehrlich für das Gefüge seiner Dramatik. Fortnahme oder Änderung der äußeren Geschehnisse würde bei ihm die Grundkonzeption umwerfen, in der von vornherein beide Elemente als Einheit erlebt sind. Schiller aber ist geradezu ein Gegenpol der Griechen in dieser Hinsicht. In den meisten seiner Dramen hat im tiefsten Grunde nur der seelische Kampf Bedeutung, alles andere ist Beiwerk, Hilfsmittel, Voraussetzung, könnte im Drama selbst fortfallen

[1] Bei Sophokles wüßte ich in den erhaltenen Stücken nur ein Beispiel für seelischen Konflikt: das Verhalten des Neoptolemos gegenüber Philoktet.— Auf den Unterschied der Empfindungsweise des Euripides gegen Sophokles und Aeschylos weist Schiller selbst in dem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung" (Werke, Bd. 17, S. 498) hin.

oder anders sein, ohne daß dessen innerer Gang wesentlich gewandelt würde.

Ehe wir dies im einzelnen ausführen, ist es nötig, einer Mißdeutung vorzubeugen. Es handelt sich bei unserer Unterscheidung nicht um die Ursachen der Katastrophe im Drama Schillers und der Antike. Es ist eine oft nachgesprochene aber erfreulicherweise auch schon mehrfach bekämpfte Behauptung, daß in der antiken Tragödie Tragik und Katastrophe aus dem Schicksal, bei Shakespeare aus dem Charakter hervorgehe[1]; Schiller wird dabei von den einen zu dieser, von den anderen zu jener Gruppe gerechnet. In Wahrheit wäre bei „Romeo und Julia" ohne den Zwang der Umstände, der die beiden trennt, das Stück zu Ende, ehe es begonnen: ihre Liebe birgt in sich nicht den geringsten Keim eines tragischen Konflikts. Andererseits ist die Katastrophe des Aiax nicht denkbar ohne seinen Charakter. Dieser hat die Götter herausgefordert, worauf ausdrücklich hingewiesen wird in der Erzählung des Boten, daß Aiax beim Abschied vom Vater auf dessen Mahnung: „Sohn, strebe mir / Im Kampfe Sieger, aber stets mit Gott, zu sein!"[2] erklärt habe: „Mit Göttern, Vater, mag sogar der Nichtige / Den Sieg erringen, aber ich vertraue fest: / Erstreiten werd' ich diesen Ruhm auch ohne sie." Und eben sein Charakter macht ihn nach seinem Unglück jedem Beschwich-

[1] Stubenrauch, „Schillers dramatische Exposition", Diss. Breslau 1914, weist bereits darauf hin, daß die Benennungen „Charakter" und „Schicksal" dabei sehr unzutreffend seien und daß man den Gegenpol der „Charaktertragödie" in diesem Sinn genauer als „Situationstragödie" bezeichne. Stubenrauch formuliert dann den Kontrast scharf folgendermaßen: „Im einen Falle [Charaktertragödie] ist der Charakter ... tragisch so gefährlich, daß er in jeder Lage sich in Tragik verstricken muß, im anderen Falle ist die Situation tragisch so gefährlich, daß sie jeden Charakter, der sich in ihr befindet, in tragische Wirrnis bringt," und führt als Beispiele der extremen Charakter- und der extremen Situationstragödie „Faust" einerseits, „König Oedipus" andererseits an. „Im König Oedipus ist die Situation so unhaltbar tragisch, daß sie jeden Charakter erdrückt, im Faust wird die ganz belanglose Situation nach Willkür durch Mephistos Zauberkraft geschaffen" (S. 15—17). Er betont dann mit Recht, daß solche extremen Fälle sehr selten seien und daß die meisten Dramen in der Mitte zwischen beiden ständen, so auch die Shakespeares und Schillers. Bei Schiller sei eine Tendenz zur Vermeidung der überwiegenden Situationstragik bemerkbar.

[2] Nach Donners Übersetzung, Vers 729ff.

tigungsversuch unzugänglich[1]. Ebenso ist Antigones Geschick durch ihren Charakter bedingt, usf. Auch in Schillers Dramen wirken meist Charakter und Umstände zusammen, um die Handlung in Gang zu setzen. Carlos' unglückliche Liebe ist eine Folge der Situation: die Umstände haben ihm die Frau geraubt, die innerlich zu ihm gehörte. Ferdinand und Luise werden durch Zwang der Umstände getrennt; von einer nur aus dem Charakter entsprungenen, nur durch den Charakter als solchen bedingten Tragik wie im „Faust" ist kaum irgendwo die Rede.

Wir aber haben es nicht mit der Ursache des Konfliktes zu tun, sondern mit der Art des Konfliktes. Antigones tragischer Ausgang ist zwar nicht ohne Zutun ihres Charakters hervorgerufen, aber nicht in ihrer Seele spielt der Kampf. Sie steht Kreon gegenüber, zwischen ihnen spielt das Drama, auf die äußeren Schicksale, die sie treffen, reagiert ihr Gefühl, offenbart unmittelbar die Regungen ihrer Seele, aber sie durchlebt keinen inneren Konflikt.

Auf den Geschehnissen selbst liegt ein starker Nachdruck in der griechischen Tragödie. Das Geschehen als solches, das ihre Menschen trifft, ist für den Blick des Überschauenden tragisch. So bedeutet es dem „Agamemnon" gegenüber eine moderne Umdeutung, wenn man die Frage nach den Motiven Klytämnestras in den Mittelpunkt stellt. Die Motive der Tat, mögen sie auch gelegentlich, z. B. bei Klytämnestras Selbstrechtfertigung, herangezogen werden, sind nicht das Entscheidende. Die Ereignisse als solche machen die Tragödie aus, die Tatsache: in dem Augenblick, da endlich nach zehnjährigem Kampfe der König zurück-

[1] Wie sichtbar im „Aiax" der Zusammenhang der Katastrophe mit dem Charakter des Helden hervortritt, das zeigt sich z. B. auch darin, daß lehrhaft gerichtete Zeitalter dies Stück immer wieder unter dem Gesichtswinkel der zum Untergang führenden Selbstüberhebung oder mangelnden Selbstbeherrschung betrachten konnten, wie das schon der beliebte Titel deutscher Übersetzungen dieser Tragödie: „Der bestrafte Aiax" beweist (s. z. B. Goedeke, Bd. VII, § 310, A XII; 101). So ist z. B. eine Analyse des „Aiax", die der wohl eigenkräftigste und künstlerisch scharfblickendste neulatein. Dramatiker des 16. Jahrhunderts in Deutschland, Naogeorgus, seiner Aiax-Übersetzung voranschickt und die zwar von christlicher Wertung bestimmt ist aber doch unverkennbar von künstlerischem Verständnis zeugt, ganz auf den Charakter des Aiax aufgebaut: „In Aiace enim ipso cernimus vires corporis quidem egregias ab hostibusque invictas, ad hoc

kehrt, da endlich der Raub gerächt, Troja gestürzt ist, da, wie es der Herold ausspricht, das kaum mehr Erwartete geschieht, daß er die Heimat wiedersieht — in eben diesem Augenblick ermordet ihn die eigene Gattin.

Solche Wucht äußerer Ereignisse ist auch in Shakespeares Stücken, ungeachtet der Rolle, die seelische Konflikte darin spielen. Mag im „Julius Cäsar" noch so viel Nachdruck auf den Seelenkämpfen des Brutus liegen, die Macht des weltaufwühlenden Ereignisses, daß der einzige Julius Cäsar ermordet ist, ist darum von Shakespeare nicht minder intensiv empfunden. Wie sich dies sehr deutlich ausspricht in Cassius' und Brutus' Worten nach der Tat:

> „In wie entfernter Zeit
> Wird man dies hohe Schauspiel wiederholen
> In künftigen Ländern und noch fremdem Laut!"
> (III, 1.)

Aber freilich, nicht minder zum Innersten der Dichtung gehörig ist der Seelenkampf des Brutus, in dem in einer Weise, die der griechischen Tragödie fremd ist, widersprechende Stimmen gegeneinander streiten. Daß die Seele des Menschen der Kampfplatz ist, das ist das Neue gegenüber der griechischen Tragödie.

Auch die Art der Charakterisierung in der griechischen Tragödie steht wohl mit dieser Frage in Zusammenhang. Schiller schreibt einmal von den Charakteren in der griechischen Tragödie (an Goethe, 4. April 1797): „Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Aiax und im Philoktet offenbar nur das Ideal

---

animum ad bella et egregia facinora promptum alacrem, satisque prudentem in rebus bellicis et alienis at desipientem in propriis, victumque ab ira atque ambitione, ut in extremam incideret calamitatem. Atque huius modi fere sunt generosi fortesque fortitudine corporea viri ... Talem Homerus etiam depingit Achillem, ab omnibus invictum praeterquam ab ira ... Docemur itaque in Aiacis persona temperamentiam adhibendam esse affectionibus ..." (Diese Analyse findet sich in der Vorrede zu einer Ausgabe von Naogeorgus' Drama „Judas Iscariotes", der die Übersetzung des „Aiax" angefügt ist: Judas Iscariotes tragoedia nova et sacra. Adjunctae sunt quoque duae Sophoclis tragoediae. Stuttgart 1552.)

der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der Antigone bloß die kalte Königswürde." Bei diesem Eindruck spricht freilich mit, daß das Bewußtsein der Einordnung in Gattung und Stand bei den Griechen wohl stärker und bindender war als für Shakespeare, die Hauptursache ist aber doch wohl, daß in der griechischen Tragödie der Schwerpunkt eben im Geschehen liegt und dadurch eine geringere Detaillierung des Einzelcharakters bedingt ist, während bei der Darstellung innerer Konflikte naturgemäß die Charakterisierung an Raum und Vertiefung gewinnt.

Bei Schiller aber konzentriert sich alle Kraft seiner Stücke auf die Kämpfe, die der Mensch mit sich selbst ausficht. Das tiefste und heißeste Leben seiner Dichtung pulsiert hier. Schon die „Räuber" nehmen dorther ihre Wucht. Die äußere Handlung ist vielfach unnatürlich, gewaltsam, aber die seelischen Vorgänge, die sittlichen Durchkreuzungen und Gegeneinanderbewegungen machen die Größe des Dramas aus[1]. „Kabale und Liebe" erreicht den Höhepunkt, wenn die äußeren Intrigen und Kabalen den Konflikt in Luises Seele zuspitzen, ob sie den Geliebten verlieren oder den Vater sterben sehen soll, und wenn Lady Milford sich, durch die Begegnung mit Luise sittlich geweckt, zu freiwilliger Entsagung aufrafft. Selbst im „Wallenstein", wo unter dem noch frischen Eindruck der griechischen Tragödie das äußere Geschehen immerhin am ehesten eigene Größe und Kraft hat, besitzt es doch nicht annähernd die tragische Gewalt wie in den Dramen Shakespeares und der Antike, und die Vorgänge in Wallensteins Innerem, wie sie etwa das Gespräch mit der Gräfin im I. Akt von „Wallensteins Tod" zeigt, sowie der Gewissenskonflikt Max Piccolominis stehen stark im Vordergrund. Und im höchsten Maß charakteristisch ist es, daß selbst in den „Tell", dessen Stoff geradezu dazu drängte, den Schwerpunkt auf das Geschehen zwischen den Personen zu legen, bei dem es sich eigentlich um das einfache Aufbäumen gegen einen Zwang handelt, Schiller dennoch einen Seelenkonflikt hineintrug, wie ihn der Monolog in der hohlen Gasse in Tell zeigt. Mag

[1] Schiller selbst deutet (an Dalberg, 6. Oktober 1781) darauf hin — als auf einen theatralischen Mangel des Stückes — daß „Franz als ein raisonnierender Bösewicht angelegt" sei.

Schiller immerhin durch den Wunsch, Tells Tat zu rechtfertigen, zu dem Monolog mitbestimmt worden sein, so verrät dieser doch nichtsdestoweniger seine Neigung zur Darstellung innerer Kämpfe, um so mehr, als dies Selbstgespräch einen völlig fremden Zug in Tells Charakter hineinträgt. Gewiß macht es, wie Heinrich v. Stein betont[1], den Charakter Tells aus, daß er sich so schwer, erst in der letzten, äußersten Not zur Ermordung Geßlers entschließt, aber das zeigen schon die Tatsachen, dazu bedurfte es des Monologs nicht; das bewußte, ausführliche Abwägen des Für und Gegen widerspricht durchaus dem Wesen des Mannes, der — zu Stauffacher I, 3 — von sich selbst sagt: „Doch, was Ihr tut, laßt mich aus Eurem Rat!/ Ich kann nicht lange prüfen oder wählen."

Und auch in diesem Punkt ist Schillers so lange gehegter „griechischer" Dramenplan „Die Malteser" ein Zeugnis gerade für den modernen und ungriechischen Kern der Schillerschen Dramatik. Je mehr Schiller den Entwurf ausbaute und vertiefte, um so mehr trat der Seelenkonflikt La Valettes in den Mittelpunkt, der Entschluß zur Aufopferung des eigenen Sohnes um der allgemeinen Sache willen. Eins der Fragmente[2] gibt an: „Der Inhalt dieser Tragödie ist das Gesetz und die Pflicht im Konflikt mit an sich edlen Gefühlen, so daß der Widerstand verzeihlich, ja liebenswürdig, die Aufgabe hart und unerträglich erscheint. Diese Härte kann nur ins Erhabene aufgelöst werden, welches, freiwillig und mit Neigung ausgeübt, das höchste Liebenswürdige ausmacht."

Diese ungriechische Einstellung mag Schiller intensiv gefühlt haben, wenn er die „Malteser" schließlich doch zurückschob und nach dem Stoff der „Braut von Messina" griff, als er 1801/02 die alte Absicht, ein Drama in griechischer Art zu schreiben, endlich ausführte. Denn die „Braut von Messina" ist nun wirklich eine ausgesprochene „Handlungstragödie" geworden, wie Schiller sich dessen auch völlig bewußt war. Am 13. Mai 1801 schreibt er an Körner: „Es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die

[1] Heinrich v. Stein, Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker, Reclam (No. 3090), S. 103/4.

[2] Nr. 10 (S. 56). Nach Beyer aus dem Jahre 1799.

Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, so wie im Oedipus des Sophokles; welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt."[1] Diese Äußerung spricht zugleich aus, wie wenig Schillers eigene künstlerische Natur ihn zur Gestaltung solcher Tragik des Geschehens drängte, und es ist nur ein Beleg hierfür, daß tatsächlich die Handlung der „Braut von Messina" äußerst künstlich und gewaltsam wirkt. Die künstlerische Bedeutung des Stückes beruht auf dem Chor, auf dem allgemein menschlichen Hintergrund, der mit seiner Hilfe allen Gefühlen und Geschehnissen gegeben wird[2], aber nicht auf den Geschehnissen als solchen. Man fühlt diesem Stück förmlich an, in welchem Grade darin für Schiller die Handlung nur Maschinerie, nur Mittel zum Zweck war. Wo sich aus den Ereignissen Situationen ergeben, die geeignet sind, Gefühle über das allgemeine Menschenlos im Beschauenden hervorzurufen, da schlägt der Puls der Dichtung. Wie denn für mein Gefühl der dramatische Höhepunkt in den großen Enthüllungsszenen (IV, 3—5) liegt, die am stärksten solches Allgemeinmenschliche enthalten. Die ganze endlose Diskussion über „Schuld oder Schicksal in der Braut von Messina" ist aus einer völligen Verkennung dieser künstlerischen Sachlage geboren, nimmt für Ziel und Kern des Dramas, was in Schillers Konzeption lediglich Mittel war[3].

Aber selbst in diesem Drama, das Schiller um der möglichst großen Annäherung an die Antike willen ganz auf das äußere Geschehen gestellt hat, hat er nicht völlig auf den inneren Kon-

---

[1] Mit der Frage von freiem und unfreiem Willen, von Zwang des Schicksals u. dgl., wofür man sie auch schon herangezogen hat, hat die Unterscheidung jener Briefstelle nicht das Geringste zu tun.

[2] S. darüber III, 2.

[3] Morsch (Wochenschrift f. klass. Philologie 12, 1895) in einer Rezension über Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers „Braut von Messina" (Neuburg a. D. 1892) betont dies anschließend an Bellermanns Widerlegung der Gerlingerschen Ansicht, daß die „Braut von Messina" eine Schicksalstragödie sei: „. . . wenn auch für mein Gefühl hier [bei Bellermann] noch viel zu viel Gewicht auf das Fatum gelegt wird, das weiter nichts als eine dramatische Maschinerie für den Dichter ist, um die nötige Wirkung beim Zuschauer hervorzubringen." Für die Spezialliteratur über die „Braut von Messina" s. im übrigen das Literaturverzeichnis.

flikt verzichtet: bis zur Enthüllung liegt nur Handlung zwischen den Personen vor, dann aber, noch in den letzten Szenen, wird der Kampf in die Seele Don Cäsars verlegt. Durch einen inneren Konflikt erst wird der Weg zur Lösung des Fluchs gefunden: indem Don Cäsar der Lockung zum Leben widersteht und freiwillig den Mord sühnt:

„Ich halte
In meinen Armen, was das ird'sche Leben
Zu einem Los der Götter machen kann —
Doch ich, der Mörder, sollte glücklich sein
Und deine heil'ge Unschuld ungerächt
Im tiefen Grabe liegen?" (IV, 10.)

Wir verglichen vorhin den Schluß der „Braut von Messina" mit dem der Goetheschen „Iphigenie". Halten wir ihn nun einmal gegen die Lösung, die die Orestie gibt: bei Aeschylos finden bezeichnenderweise die fort- und fortwirkenden Greuel ihr Ende nicht durch einen seelischen Vorgang, wie in der „Braut von Messina" (und in der „Iphigenie"), sondern durch eine Wandlung in der äußeren Welt, durch eine Änderung der kultischen, staatlich-religiösen Einrichtungen.

Es könnte erstaunen, daß Schiller, der Historiker, in seinen Dramen eine solche verhältnismäßige Indifferenz gegenüber dem äußeren Geschehen zeigt. Aber fraglos war gerade das psychologische Moment dasjenige, was Schiller auch an der Geschichte am meisten anzog, wie sich das sehr deutlich in seiner Betrachtung über Geschichtsbehandlung zu Eingang der Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" zeigt: „Wir müssen mit ihm [dem Helden] bekannt werden, eh' er handelt; wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen dieser Gedanken als an den Folgen jener Taten"[1].

Erinnern wir uns von hier aus noch einmal daran, daß mit Euripides Schiller sein Studium der griechischen Tragödie begann. Es ist nur natürlich, daß er sich anfangs zu ihm, als dem ihm verwandtesten der Tragiker, am meisten hingezogen fühlen mußte.

---

[1] Werke, Bd. 13, S. 84.

Und vollends die aulische Iphigenie enthält ja einen solchen inneren Konflikt und eine innere Wandlung in Schillers Sinn. Je mehr Schiller dann aber später in die griechische Tragödie eindrang, um so mehr sahen wir Euripides gegen Sophokles und Aeschylos für ihn zurücktreten. Wenn er jetzt gelegentlich einmal sehr scharf über ein Euripideisches Drama aburteilt, so in einem Brief an Goethe vom 21. März 1798, so wird das aus derselben Ursache erklärlich, die ihn zuerst zu seinen Dramen hinzog. Denn nun, da Schiller das eigentliche Wesen der griechischen Tragödie tiefer erfaßt hatte, vermißte er wohl an Euripides das ihm selbst nicht eigene künstlerische Vermögen der Verkörperung äußeren Geschehens, das ihm in den anderen griechischen Tragödien lebhaft entgegentrat, während er sich ihm auf seinem eigensten Gebiet, dem Bereich des Seelischen, überlegen fühlen mochte.

Wieviel tiefer Schiller später das Wesen der griechischen Tragödie in jenem von uns beobachteten Punkt erkannte als zur Zeit seiner ersten Berührung mit ihr, das zeigt die Wandlung seines Urteils gegenüber der Goetheschen Iphigenie. „Man kann dieses Stück nicht lesen, ohne sich von einem gewissen Geiste des Altertums angeweht zu fühlen," heißt es in der Rezension von 1788[1]. 1802 aber schreibt Schiller an Körner (21. Januar): „Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen," und sehr bezeichnend heißt es weiter: „Sie ist ganz nur sittlich, aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert, geht ihr sehr ab." Wenn Schiller 1802 Goethe gegenüber (am 22. Januar) es als einen Mangel bezeichnet, daß der Wahnsinn Orests ganz in sein Gemüt verlegt sei und dies bis zu der Formulierung zuspitzt „ohne Furien ist kein Orest," so zeigt sich deutlich, daß hier eben jenes Moment empfunden wird, das wir behandelten[2].

So trifft Humboldt mit seinem mehrfach wiederholten Urteil, Schiller stehe in gewisser Hinsicht in ausgesprochenem Gegensatz zu den Griechen, den Kern der Schillerschen Dramatik, besonders

[1] a. a. O., S. 192. Vgl. I, 1, S. 6 Anm.

[2] Zumal rein tatsächlich diese Formulierung über das Ziel hinausschießt, denn auch in Euripides' „Iphigenie in Tauris" treten die Furien nicht auf.

wenn er (6. November 1795) auf Schillers Einwand, daß es ein allen modernen Dichtern gemeinsamer Unterschied von den Griechen sei, der ihn von diesen trenne, erwidert: „Diesen Charakter, sagen Sie, teilen Sie mit allen Modernen, und hierin bin ich ganz und gar Ihrer Meinung, nur ist diese Eigentümlichkeit in Ihnen . . . stärker als sonst irgendwo, darum sind Sie, wenn ich so sagen darf, der modernste." Denn es handelt sich hier ja eben um eine Entwicklungslinie, auf der Schiller fast am weitesten von der griechischen Tragödie entfernt steht.

Diese verschiedene Fundierung der Schillerschen und der griechischen Dramatik hat nun — das ist scharf zu betonen — nichts zu tun mit der häufig gemachten Unterscheidung von „Schicksalstragödie" und „Charaktertragödie"[1] in dem Sinn, daß im einen Fall ein blindes Fatum walte, im anderen Fall der Mensch selbst „seines Schicksals Schmied" sei[2].

Zunächst ist, wie Wilamowitz bei verschiedenen Gelegenheiten scharf betont hat[3], schon der griechischen Tragödie gegenüber der Begriff des vorherbestimmten Fatums, aus dem alle Tragik

[1] Freilich hängt das Aufkommen der termini „Schicksalstragödie" und „Charaktertragödie" fraglos mit jener besprochenen Verschiedenheit der modernen und antiken Tragödie zusammen. Wie leicht beide Gesichtspunkte miteinander vermengt werden, das zeigen etwa — um ein Beispiel für so und so viele zu nennen — Lenz' „Anmerkungen über das Theater" (Leipzig 1774). Lenz zitiert Aristoteles „Die Begebenheiten, die Fabel ist also der Endzweck der Tragödie . . ." und schränkt die Geltung dieses Satzes mit folgender Begründung ein: „Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessieren, ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen." (S. 22/23.)

[2] Diese Unterscheidung hat ja lange Zeit die Diskussionsbasis für Untersuchungen der griechischen Tragödie, sowie auch vielfach der Schillerschen Dramen, gebildet, und vor allem bei der Betrachtung von Schillers Verhältnis zur Antike galt die Übernahme des „Fatums" von Schiller als eines der Hauptmomente. Von größeren Werken zeigt vornehmlich Hettners „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts" diese Auffassung scharf ausgeprägt, die, rasch zum Schlagwort geworden, in der literargeschichtlichen Betrachtung besonders des Dramas den größten Schaden angestiftet hat. (III. Teil „Gesch. d. dtsch. Lit. im 18. Jahrh.", 3. Buch, 1. Abteil., 4. Kap.)

[3] U. a. in der Einl. seiner Übers. des „König Oedipus" (Griech. Tragödien, Bd. I, 1901, S. 11/12).

entspringt, gänzlich unberechtigt. Eine im wesentlichen nur am „König Oedipus“ — und selbst dort nicht zu Recht — gemachte Beobachtung ist dabei in ganz einseitiger Weise zur Norm für die gesamte griechische Tragödie erhoben worden, und so entstand jener Begriff, der durch die Rolle, die Orakel und Seher — bei den Griechen unentbehrliche Bestandteile der Religion und des Kultus und darum auch der Tragödie — in der griechischen Tragödie spielen, eine gewisse Stütze erhielt. Die dadurch geweckte und vor allem durch die „Schicksalsdramen“ gereizte Opposition verfiel in das entgegengesetzte Extrem, indem sie, selbst an einem Drama wie dem „Oedipus“, alles Geschehen auf eine „Schuld“ des Helden zurückzuführen suchte[1], was Wilamowitz ebenfalls bereits zurückgewiesen hat[2]. — Über die Rolle, die das Schicksal in der antiken Tragödie spielt, scheint mir Herder das endgültige Wort gesprochen zu haben (Adrastea, 2. Bd., 4. Stck. 1802[3]): „Hier war die Frage nicht: warum solche Schicksale die Menschen treffen? sondern wenn und weil sie treffen, wie sind sie anzusehen? wie zu ertragen? Zur Antwort auf diese Frage sprach in der griechischen Tragödie bei jedem Umwenden eines neuen Blattes im Buche des Verhängnisses, das ist bei der Enthüllung jedes neuen Umstandes der Begebenheit alles, was sprechen konnte: der Leidende und die Mitleidenden, die Fürchtenden und der Geprüfte, mit allen der Chor.“ Diese Auffassung leitet zugleich zu der vorhin von uns beobachteten Vorherrschaft des äußeren Geschehens in der griechischen Tragödie hin.

In der „Braut von Messina“ war, wie erwähnt, das berüchtigte Fatum nur Mittel für Schiller. Jenes Mißverstehen der Dichtung, das in Praxis und Theorie so verhängnisvolle Folgen hatte, hat Schiller freilich selbst mitverursacht durch die Worte, die er den Chor zum Beschluß der Enthüllungen sprechen läßt: „Wie

---

[1] Das Hineinziehen des rein philosophischen Gegensatzes von freiem und unfreiem Willen, der eine gänzlich unkünstlerische Scheidung bedeutet, hat die Auffassungen dann vollends verwirrt. — Der Frage, woher die eine Zeitlang dogmatisch geltende und in den Schulen vielfach noch heut gelehrte Theorie stammt, daß jede Tragödie auf Schuld und Sühne beruhen müsse, hoffe ich einmal in einer besonderen Untersuchung nachgehen zu können.

[2] Griech. Trag., Bd. I, S. 10.

[3] Werke, hsg. Suphan, Bd. 23, S. 357. Berlin 1885.

die Seher verkündet, so ist es gekommen,/ Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick./ Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,/ Der muß es selber erbauend vollenden" (IV, 5). Besonders die beiden letzten Zeilen wirken förmlich wie eine programmatische Formulierung der Schicksalsdramatik. Zum Ausdruck bringen wollte Schiller in diesen Versen offenbar den allgemein menschlichen Schauer vor unabwendbaren Geschicken, wie sie jeden Menschen treffen können, und denen niemand entgehen kann[1]. Statt dieses stimmungsmäßigen Schauers aber entnahm man ihnen ihren rein gedanklichen Inhalt, und der mußte dann freilich jenes Mißverständnis erzeugen. Diese Umdeutung hat dann rückwirkend auch der Auffassung des „Oedipus" geschadet. Denn es ist zu betonen, daß darin das Orakel, wie Wilamowitz bereits gezeigt hat[2], nicht bestimmt sondern nur feststellt, was sein wird, und daß zu dem Vorausgewußten eben auch die Tatsache der Orakelbefragung und der infolge davon unternommenen Handlungen, die jenes Geschehen überhaupt erst ermöglichen, schon gehört.

Bei jener ganzen Schicksalsfrage ist nun eine Scheidung vorzunehmen. Zwei an sich völlig getrennte Elemente werden dabei meist zusammengeworfen. Das eine sind die durch die Verknüpfung äußerer Umstände geschaffenen Zwangslagen, die gelegentlich für den Helden zum „Schicksal" werden können, indem sie ihn in eine tragische Notwendigkeit versetzen. Eine solche tragische Notwendigkeit ist für Agamemnon in Aulis die Opferung seines Kindes, von der der Chor im „Agamemnon" sagt: „als er das Joch der Notwendigkeit auf sich nahm"[3] — auch dies kein

[1] Ähnlich, wie etwa C. F. Meyer dies im „Gesang der Parze" gestaltet hat. Solche Lebenstatsache bleibt ja von der Frage des freien Willens gänzlich unberührt und wird durch keine Theorie von „Schuld und Sühne" umgestoßen. Ich verweise noch einmal auf das schon herangezogene Stück von Herders „Adrastea". Dort heißt es: „‚Aber Schicksal und immer Schicksal! Wir Christen und Weise glauben kein Schicksal!' So nenne man's Schickung, Begegnis, Ereignis, Verknüpfung der Begebenheiten und Umstände: unentweichlich stehen wir unter der Macht dieses Schicksals" (a. a. O., S. 359).

[2] a. a. O., S. 12.

[3] „ἐπεὶ δ'ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον" („Agamemnon", Vers 218, Ausgabe von Wilamowitz, Berlin 1914).

„Fatum“ sondern eine durch die Umstände geschaffene Zwangslage. Das zweite Element sind die in das Bereich des Übernatürlichen hineinspielenden Ahnungen, Träume, Visionen, Vorzeichen u. dgl., die in irgendeiner Weise das natürliche Geschehen begleiten oder darauf vordeuten. Was dazu geführt hat, beides zu vermengen, ist offenbar, daß man in beiden ein Hindernis für den sogenannten „freien Willen“ des Helden sah. Wir wollen zunächst das erste Moment betrachten, das stark für den „Wallenstein“ in Frage kommt.

Schiller schreibt am 28. November 1796 hinsichtlich des Wallenstein-Planes an Goethe: „Auch ist das Proton Pseudos in der Katastrophe, wodurch sie für eine tragische Entwicklung so ungeschickt ist, noch nicht ganz überwunden. Das eigentliche Schicksal tut noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Mich tröstet hier aber einigermaßen das Beispiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat als der Mensch, daß er zugrunde geht.“ Kühnemann[1] und ihm folgend Petsch[2] haben diese Stelle, indem sie sie in Zusammenhang bringen mit der Äußerung vom gleichen Tage an Körner: „denn am Ende mißlingt der Entwurf [Wallensteins] doch nur durch Ungeschicklichkeit,“ in dem Sinne ausgedeutet, daß hier mit „Fehler“ kein sittliches Vergehen, sondern ein logischer Irrtum, ein taktischer Fehler gemeint sei. Dies scheint zwar infolge der Briefstelle an Körner im ersten Augenblick einleuchtend; dawider spricht aber die Anknüpfung an „Macbeth“, die in solchem Zusammenhang gar keinen Sinn ergeben würde. Hingegen wird, sobald wir von dem Vergleich mit „Macbeth“ ausgehen, sofort deutlich, was Schiller mit jener Gegenüberstellung meint. Auch im „Macbeth“ liegt es ja freilich zuletzt so, daß die von Macbeth selbst geschaffene Situation ihn zu weiteren Taten zwingt: „Ich bin in Blut / So tief getapft, daß ich nur fürder kann: / Rückwaten wäre schwerer als voran“ (III, 4), aber vor seiner ersten, fast schon ärgsten Tat hat er noch völlig freie Wahl, noch im allerletzten Augenblick könnte er zurück, und alles bliebe wie

[1] Kühnemann, Die Komposition des „Wallenstein“ und ihr Zusammenhang mit den Kantschen Studien Schillers. Diss. München 1889, S. 4.

[2] R. Petsch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen (Goethe- und Schiller-Studien, Bd. 1). München, Beck, 1905, S. 148.

es zuvor gewesen. Wallenstein aber, so wie Schiller das Stück schließlich gestaltet hat, steht bereits vor der entscheidenden Tat unter einem Zwang: seine Absichten sind bekannt geworden, er kann nicht mehr zurück, so und so ist er als Verräter gebrandmarkt. „Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?/ Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt?" (I, 4). Aber freilich, diese Zwangslage hat er selbst geschaffen, sein eigenes Planen und Beginnen hat die Situation hervorgerufen, die ihn nun ihrerseits wider Willen weiter treibt. „So hab' ich / Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt, / Und nur Gewalttat kann es reißend lösen" (I, 4). Diese Tatsache widerlegt entscheidend alle Versuche, den „Wallenstein" als fatalistische Tragödie auszudeuten. Aber ebensowenig geht es an, jene Zwangslage hinwegleugnen zu wollen und zu erklären, daß Wallenstein auch ohnedas ebenso gehandelt hätte. Schiller schreibt ausdrücklich am 2. Oktober 1797 an Goethe: „Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise, und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen." Gerade im Zwange dieser selbstgeschaffenen Notwendigkeit liegt der Schwerpunkt des Stückes, wie Wallensteins großer Monolog sehr deutlich zeigt. Man nimmt dem Drama seine Tiefe, wenn man dieses Moment als nebensächlich betrachtet. Denn eine der eingreifendsten Erscheinungen des Menschendaseins überhaupt, die den Keim mannigfacher Tragik in sich birgt, ist in jener Anlage des „Wallenstein" eingefangen: daß jede Handlung oder Äußerung des Menschen, sobald sie aus dem Bereich des Gedankens in die äußere Welt tritt, sich von ihrem Erzeuger löst, seinem Willen nicht mehr untertan ist, ihren eigenen Weg geht, ihre eigenen unabsehbaren Folgen nach sich zieht:

> „In meiner Brust war meine Tat noch mein;
> Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
> Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
> Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
> Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,
> Die keines Menschen Kunst vertraulich macht,"

sagt Wallenstein (I, 4). Dieses Gefühl für das Gebundensein des Menschen durch seine Taten ist übrigens kein neuer und fremder Zug in Schillers künstlerischer Weltanschauung, der

etwa der Auffassung seiner Frühzeit widerspräche. Vielmehr hat Schiller bereits in seinem ersten Drama dies Motiv verwendet: als Karl Moor sein Räuberdasein aufgeben und an Amalias Seite ein neues Leben beginnen will, da muß er erkennen, daß er nicht mehr sein eigener Herr ist, daß er Verpflichtungen eingegangen ist, die zu brechen er kein Recht hat. „Denk' an die böhmischen Wälder!", rufen ihm die Räuber zu, und er sieht ein: „Kann denn ein großer Sünder noch umkehren? Ein großer Sünder kann nimmermehr umkehren, das hätt' ich längst wissen können" (V, 2).

Aber daß Schiller jetzt dies Moment der unbewußten Selbstbindung in den Mittelpunkt seines Dramas stellt, daß er es zum Tragpfeiler der ganzen Handlung macht: dazu hat allerdings wohl der Einfluß der griechischen Tragödie mit beigetragen. Denn die Empfindung der Bedingtheit, des Gebundenseins strömt aus den griechischen Tragödien ungleich stärker als aus denen Shakespeares, Schillers früherem Vorbild. Nur ist es freilich nicht fatalistischer Zwang, der ihnen diese Färbung verleiht, sondern der Bann der Religion und des Kultus, der Geschlechts- und Volkszugehörigkeit, der Bann überindividueller Gesetze und Gebräuche. Nicht diese mit der gesamten griechischen Kultur verwachsenen Eigenheiten aber wurden das Entscheidende für Schiller, sondern die besondere Atmosphäre, die dadurch die griechischen Dramen umlagert. Sie hat er mit anderen Mitteln, aus anderen Ursachen heraus auch in seinem „Wallenstein" zu erzeugen gesucht.

Mit dieser Färbung von Notwendigkeit und tragischer Gebundenheit, die in Schillers eigene künstlerische Sehart eindrang und im „Wallenstein" produktiv wurde, hängt es nun wohl zusammen, daß er in einigen seiner späteren Stücke versuchte, den dramatischen Aufbau der griechischen Tragödie statt den Shakespeares zu verwerten. Die zusammengedrängte Komposition, die alle Voraussetzungen der Katastrophe vor das Drama legt und gewissermaßen nur die Katastrophe selbst gibt, erzeugt ja in viel höherem Grad den Eindruck des Unentrinnbaren als Shakespeares Technik, bei der wir alle Ereignisse werden sehen[1].

---

[1] Es ist nicht berechtigt, solche Technik, wie es gelegentlich geschieht, als „analytisch" zu bezeichnen. Diese Benennung trifft ja nur auf Dramen zu, in denen es die Handlung und somit die Tragik ausmacht, daß bereits

Eine solche Technik hat Schiller im „Wallenstein“ angestrebt, der in einem Grade, der den Jugenddramen fremd ist, möglichst die Anfänge der Handlung vor das Stück legt und nur die letzten der Katastrophe vorhergehenden Stadien im Drama selbst bringt. In der „Maria Stuart“ ist die griechische Kompositionsform nur noch rein technisch verwendet[1], ohne wie im „Wallenstein“ mit der inneren Stimmung der Dichtung in tieferem Zusammenhang zu stehen. Umgekehrt plante Schiller später den „Demetrius“, in dem der Zwang der Umstände stark herrscht, ganz in Shakespearescher Form. Wie weit er ihn bei der endgültigen Ausführung vielleicht doch noch zusammengezogen hätte, läßt sich nicht sagen. Eine Tendenz zur Zusammendrängung ist bei seiner fortschreitenden Beschäftigung mit dem Stoff deutlich zu erkennen in der Streichung der ursprünglich geplanten Samborakte. Auf die äußerlich griechische Komposition der „Maria Stuart“ aber folgt in der „Jungfrau“, wie später nach der dem analytischen Drama zustrebenden „Braut von Messina“ im „Tell“, wieder die Shakespearesche Technik.

Das zweite Element, das zum Fatumbegriff geführt hat, ist das Hineinspielen transzendenter Momente. Hierbei gilt in noch höherem Maß, daß der Einfluß nicht in den kausalen Zusammenhängen der Handlung, sondern in der gefühlsmäßigen Stimmung und Atmosphäre zu suchen ist. Man darf solche das Drama umlagernden Schichten des Überirdischen, Vorzeichen, Andeutungen der Katastrophe und ähnliches, zu der dramatischen Handlung

---

Geschehenes sich allmählich entschleiert, wofür etwa Ibsens „Rosmersholm“ und „Gespenster“ besonders reine Beispiele sind. Dies ist unter den griechischen Tragödien nur im „König Oedipus“ der Fall. Schiller, der sich auch theoretisch — an Goethe am 2. Oktober 1797 — über die Vorzüge dieser Form geäußert hat, ging ja längere Zeit mit dem Plan um, ein solches analytisches Drama nach Art des „König Oedipus“ zu schreiben, wie seine Entwürfe der „Polizei“ und der „Kinder des Hauses“ zeigen; es ist aber niemals dazu gekommen, denn der „Wallenstein“ ist durchaus nicht analytisch, und selbst die „Braut von Messina“ hat, wie schon von anderer Seite betont worden ist (Walzel in der Einl. zum 7. Bd. der Cottaschen Ausgabe, S. XV), keine rein analytische Form, da hier im Gegensatz zum „Oedipus“ der Mord erst im Lauf des Stückes vollzogen wird. Die übrigen griechischen Tragödien sind nicht analytisch, vielmehr gehört das vor dem Drama liegende Geschehen, das die Katastrophe bedingt, bei ihnen zur Exposition.

[1] S. oben II, 1, S. 57.

nicht in das Verhältnis von Ursache und Wirkung stellen wollen. Vielmehr ist beides nur verschiedene Verkörperung desselben künstlerischen Grundgefühles, das sowohl in der Handlung wie in jenen begleitenden Hindeutungen ins Überirdische seinen Ausdruck sucht und findet. Die ganze Auffassung des Begriffs „Verhängnis", wie sie sich in dem Streit um das Schillersche oder antike „Fatum" herausgebildet hat, krankt daran, daß das Verhängnis dabei als etwas zu Konkretes gefaßt wird, daß man es wie eine starre Mauer betrachtet, gegen die der Held anrennen und sich das Hirn zerschmettern muß, daß man es überhaupt dem Helden gegenüberstellt, statt es gewissermaßen als eine Luftschicht zu verstehen, die den Helden — oder auch gelegentlich alle Personen des Dramas — umlagert und mit ihm geht. Denn jene zum Schlagwort gewordene Antithese „Schicksal" „Charakter", die wir schon mehrfach zu streifen hatten, ist gerade in diesem Zusammenhang besonders zu verwerfen. Das Verhängnis, oder wie immer man das nennen will, was sich in den Träumen und Vorzeichen des „Wallenstein", im Orakel des „Oedipus", dem Fluch über dem Atreidenhause, den Wahrsagungen in der „Braut von Messina" usw. ausspricht, ist nichts, was irgendwie in Gegensatz gegen den menschlichen Charakter zu setzen wäre; es kann so gut zum Charakter wie zu den Ereignissen gehören, es ist eine Ausstrahlung des einen oder anderen. Und gerade im „Wallenstein" ist das Verhängnis sichtbar an den Charakter des Helden geknüpft. Von Wallenstein selbst strömt jene Luft des Verhängnisses, des „Schicksalhaften" aus[1], und von ihm erst geht sie auf sein ganzes Haus über. Es ist nur etwas Gegebenes, daß die überragende, gewaltige Persönlichkeit Wallensteins sich von übernatürlichen, unergründlichen Kräften getrieben und getragen fühlt. „Wer möchte / Mein Leben mir nach Menschenweise deuten?" (V, 5). Auch von außergewöhnlichen historischen Persönlichkeiten sind ja Äußerungen bezeugt, die solches Empfinden verraten, so von Cäsar, von Napoleon. Heinrich v. Stein hat es gerade als größten Wert des „Wallenstein" betont, daß Wallen-

[1] Man muß sich eben von der Färbung, die der Begriff „Schicksal" durch die ganze Streitfrage in diesem Zusammenhang bekommen hat, freimachen. Denn an sich gibt es freilich kein anderes Wort, das zur Bezeichnung des in Frage stehenden Moments deckender wäre.

stein als ein solcher „dämonischer Mensch“ gestaltet sei[1]: „Wallenstein wird ganz er selbst, sowie er anhebt, von jenen geheimnisvollen Zusammenhängen zu sprechen: seine persönliche Größe schafft sich in diesem Aberglauben ein Symbol und Gegenbild“[2].

Auch in der „Jungfrau von Orleans“ bedeutet das Hineinspielen des Überirdischen keine Durchkreuzung der psychologischen Motivierung. Johannas Charakter und Wesen und das über ihr schwebende Verhängnis, das Göttergebot, das über sie bestimmt, sind eins. Es ist ein ganz ungerechter Vorwurf, den man dem Stück gemacht hat, daß jenes Gebot: „Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren / Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust“ (Prolog, 4) unnatürlich und nur als unmittelbares, gewaltsames Eingreifen eines Götterwillens zu verstehen sei. Vielmehr hat gerade damit Schiller ein sehr tiefes seelisches Gesetz zum Ausdruck gebracht: jeder, der sich als Gefäß einer Mission fühlt, wird als ein Gebot, als Bedingung den Verzicht auf menschlich-persönliches Glück und Leben empfinden, und wo es, wie bei Johanna, sich um eine Frau handelt, muß das doppelt lebendig werden.

Die seelische Motivierung ist in der „Jungfrau von Orleans“ nirgends ausgeschaltet. Deshalb ist aber nicht etwa das Hineinspielen des Übernatürlichen in diesem Stück rationalistisch auszudeuten. Gewiß ist Johanna von dem Hauch überirdischer Kräfte umgeben, sie weiß sehr wohl, daß über ihr Leben bestimmt ist, daß nicht von ihrem Willen abhängt, was geschieht, daß sie eine Getriebene ist.

„Nicht heut', nicht hier ist mir bestimmt zu fallen:
Die Krone muß ich sehn auf meines Königs Haupt —
Dies Leben wird kein Gegner mir entreißen,
Bis ich vollendet, was mir Gott geheißen!“ (II, 4.)

---

[1] a. a. O., S. 89.

[2] Man denke auch an Egmont, an dessen Beispiel Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ (20. Buch) das Wesen des „Dämonischen“ erläutert hat. Niemand wird leugnen, daß der „Egmont“ eine durch den Charakter hervorgerufene Katastrophe darstellt, denn dieselbe Situation, aus der Oranien sich zu retten vermag, wird für Egmont infolge seines fatalistischen Charakters zum Verderben. Übrigens ist es beachtenswert, daß Schiller wenige Zeit vor Beginn der eingehenden Beschäftigung am „Wallenstein“ den „Egmont“ bearbeitete (April 1796); es ist nicht unmöglich, daß gerade hinsichtlich jenes dämonischen Zuges auch der „Egmont“ mit eingewirkt hat.

Eine Dämonie strömt von Johanna aus, wie von Wallenstein. Und diese Dämonie ist gerade in der „Jungfrau von Orleans" für unsere Untersuchung darum besonders wertvoll, weil hier einmal die griechische Einwirkung direkt nachzuweisen ist. Freilich ist es eine Einwirkung Homers, aber es handelt sich doch dabei um dieselbe Luft, die auch in der griechischen Tragödie weht. Es ist ja schon oft darauf hingewiesen worden, daß die Montgomery-Szene der „Jungfrau" der Lykaon-Episode im 21. Gesang der Ilias nachgebildet ist, wo Lykaon den Achill um sein Leben fleht und dieser sein Flehn hart zurückweist und ihn im Kampf tötet[1]. Nicht die Übernahme des Motivs ist aber dabei das Wesentliche, sondern daß zugleich damit etwas von dem Geist, der sich darin ausspricht, in Schillers Drama übergegangen ist. Die Worte Johannas:

„Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd' ich sehen;
Noch vielen von den Euren werd' ich tötlich sein,
Noch viele Witwen machen, aber endlich werd'
Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick"

sind der Rede Achills nachgebildet, wichtiger aber ist, daß das Gefühl des Verhängnisses, das aus dieser strömt, auch in Johannas Äußerungen spürbar ist. Und über dies eine Wort hinaus gemahnt die Dämonie, die wir über Johanna liegen sahen, an die des Achill, die seiner Gestalt einen so eigentümlichen Reiz verleiht, an sein Wissen um das ihm bestimmte Schicksal.

Bezeichnenderweise zeigt sich nun, besonders in der „Jungfrau von Orleans", daß überall da, wo Schiller das Verhängnis in subjektiven Äußerungen Gestalt gewinnen läßt, in Ahnungen, Träumen, Visionen, es wirklich zur künstlerischen Atmosphäre wird, daß hingegen die objektiven Erscheinungen, wie Gespenster oder überirdisch wirkende Naturvorgänge, bei ihm im Theater stecken bleiben. Das hängt eng mit dem Vorwalten des Seelischen bei ihm zusammen. Für die äußere Welt hatte Schiller nur ein geringes Organ, er stand mit der Natur nicht in einem so innigen Zusammenhang, um ihr ihre unbegreiflichen Geheimnisse entlocken zu können[2]. Zudem liegt ein Widerspruch darin, daß, wie

[1] Vers 64—118.

[2] Als eine Ausnahme könnte der „Tell" erscheinen, doch ist es hier nur die landschaftliche Seite der Natur, die als Hintergrund und Symbol verwendet ist.

in der „Jungfrau", übernatürliche Erscheinungen der äußeren Welt zur Begleitung von seelischen Prozessen verwendet sind. Die Wetterzeichen im „Julius Cäsar" wirken wie ein naturnotwendiger Vorgang, denn sie sind die Vorboten eines ungeheuren Geschehens in der äußeren Welt, das gewissermaßen darin seine Spiegelungen vorauswirft. Was Wallenstein sagt: („Tod" V, 3):

> „Wie sich der Sonne Scheinbild in dem Dunstkreis
> Malt, eh' sie kommt, so schreiten auch den großen
> Geschicken ihre Geister schon voran",

gilt auch hiervon. Bei dem Donner im 4. Akt der „Jungfrau" aber erschüttert kein derartiges gewaltiges Ereignis die Welt, dem Aufruhr in der Natur entsprechen nur Johannas Gefühle, und so fehlt die Brücke. Der schwarze Ritter ist von Schiller gewiß als wirklicher Geist beabsichtigt, als ein Abgesandter desselben Reichs, das auf Erden Talbot verkörpert (darum die Ähnlichkeit mit diesem). Es liegt aber gefährlich nahe, ihn als reine Allegorie zu fassen, denn anderes als einen Zwiespalt in Johannas Innerem spiegelt jener Dialog nicht, und so will es nicht gelingen, hier eine leibhaftige Erscheinung zu fühlen wie etwa bei den Geistern Shakespeares. Diese stehen, selbst in einem Stück so stark innerer Tragik wie dem „Hamlet", immer irgendwie in einem Zusammenhang empfundenen, geschauten äußeren Geschehens. Die Visionen und prophetischen Ausblicke Johannas werden nur einem rationalistisch eingestellten Auge unnatürlich erscheinen, denn sie sind adäquater Ausdruck ihres seelischen Lebens, der schwarze Ritter aber und etwa auch der Donner bleiben gewollt und künstlich.

Im „Wallenstein" sind die Strahlenbrechungen des Übernatürlichen fast durchweg in die Seelen der Personen verlegt, darum ist hier der Dunstkreis des Verhängnisses über der Dichtung vollendet gelungen. In der „Braut von Messina" hingegen, wo jenes Gefühl des Schicksalhaften, dessen Schauer Schiller wiedergeben wollte[1], sich zu losgelösten Orakeln verdichtet hat, trat ebenfalls ein Erlahmen der künstlerischen Kraft ein, und so ward

[1] Auch Schnaas, Der Dramatiker Schiller (Leipzig 1914) weist darauf hin, daß das Wesentliche der „Braut von Messina" in der Wiedergabe der Stimmung der griechischen Tragödie liege (Heft 9, S. 16).

der Auffassung, die das Verhängnis rein stofflich nahm, als ein Element der Motivierung verstand, Tor und Tür geöffnet.

Als Motivierung der Handlung aber — das ist unbedingt festzuhalten — ist das Verhängnis bei Schiller niemals anzusehen (so wenig wie in der griechischen Tragödie), sondern stets als eine Atmosphäre, die Geschehnisse oder Gestalten ausatmen. Ja, es ist geradezu als Symbol aufzufassen. Und daß Schiller selbst Verhängnis, Fluch usw. eben als Symbol betrachtete, das zeigt deutlich sein Urteil über Shakespeares „Richard III.“ (28. November 1797 an Goethe): „Zu bewundern ist es, wie der Dichter dem unbehilflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentiert, was sich nicht präsentieren läßt, ich meine die Kunst, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert.“ Eines der stärksten Symbole aber, die Shakespeare im „Richard III.“ gebraucht, ist ja der verhängnisreiche Fluch Margaretas, der sich Schritt für Schritt erfüllt[1].

Diese ganze Atmosphäre des Verhängnisses nun, dieses Moment der Dämonie hat Schillers Dramatik offensichtlich erst unter dem Einfluß der griechischen Tragödie erhalten, denn in seinen früheren Dramen ist es nirgends. Es verleiht den drei späteren Stücken, in denen es eine Rolle spielt, „Wallenstein“, „Jungfrau“, Braut von Messina“, besonders dem „Wallenstein“, ein Etwas, das man wohl am besten mit dem Wort „Stimmung“ bezeichnen könnte und das den Jugenddramen gänzlich fehlt. Daß erst der Einfluß der griechischen Tragödie in dieser Hinsicht wirksam wurde, ist aber insofern erstaunlich, als ja eine solche Atmosphäre keineswegs nur ihr eigen ist, vielmehr sich auch in einer Reihe Shakespearescher Dramen findet. Man denke an „Macbeth“, „Lear“, „Julius Cäsar“, „Richard III.“ Schiller hätte dies Moment also schon von dorther übernehmen können. Aber es fällt freilich in den griechischen Tragödien stärker ins Auge, weil es sich dort meist in bestimmte kultische und mythische Formen: Orakel, Sehersprüche, Götterflüche u. dgl. kristallisiert hat. Schiller, dessen Schwerpunkt im Seelischen lag, las natur-

[1] Über die Bedeutung des Symbolischen bei Schiller und den Griechen vgl. unten III, 2.

gemäß auch aus Shakespeare zuerst nur die ihm verwandten Züge heraus. Nachdem dann durch die griechische Tragödie sein Auge für solche umlagernde Schicht des Verhängnisses geöffnet war, mag er sie auch in Shakespeare erblickt haben, wie seine zitierte Äußerung über Richard III. beweist.

Von diesem letzten Zug abgesehen, der also keine Besonderheit der griechischen Tragödie ist, sind nach keiner Seite hin wesentliche Elemente von ihr in Schillers Dramen wiedergeboren, in der Weise wie etwa Goethes Elegien oder in noch stärkerem Grade Hölderlins Hymnen antiken Geist heraufbeschwören. Nirgends fühlen wir uns in Schillers Dramen unwillkürlich an maßgebende Eigenheiten der griechischen Tragödie entscheidend erinnert. In diesem Sinne hat die Beschäftigung mit der griechischen Tragödie in Schillers dramatische Produktion keine tieferen Spuren eingezeichnet.

Wir stehen damit nun vor einem Widerspruch: auf der einen Seite haben wir gesehen, daß Schiller sich seit 1788 fortlaufend mit der griechischen Tragödie beschäftigt hat, und wissen aus seinen eigenen gleichzeitigen Äußerungen, daß er sie als Vorbild für seine Dramatik betrachtete, und andererseits müssen wir gestehen, wenn wir Schillers Dramen, auch der späteren Zeit, unvoreingenommen gegenüberstehen, daß hier fast durchweg eine ganz andere Luft als in den griechischen Tragödien weht und daß nirgends mehr als vereinzelte Anklänge zu finden sind.

Wir dürfen uns bei diesem widerspruchsvollen Resultat um so weniger beruhigen, als es schon für den flüchtigen Blick ersichtlich ist, wie verschieden Schillers Dramen seiner späteren Zeit, die ja sämtlich nach der Bekanntschaft mit der griechischen Tragödie entstanden, von den früheren sind. Gewiß bedeutet bereits der „Don Carlos" einen Übergang, aber die Dramenreihe, die mit dem „Wallenstein" beginnt, zeigt doch selbst ihm gegenüber eine augenfällige Wandlung.

Nun ist ja die Bekanntschaft mit der griechischen Tragödie keineswegs das einzige wichtige Moment, das in jener Produktionspause Schillers neu in sein Leben trat. Vielmehr stellt bekanntlich diese Zeit zwischen der Beendigung des „Carlos" und dem Beginn am „Wallenstein" überhaupt den entscheidenden äußeren und

inneren Einschnitt in seinem Leben dar. In jene Zeit fällt die Gründung einer Familie, die Erlangung einer festen beruflichen Stellung, die Seßhaftigkeit nach dem ruhelosen Wanderdasein. In geistiger Hinsicht ist es die Periode seiner Vertiefung in Geschichte und, was noch wichtiger, in Philosophie, vor allem in das Studium Kants, die Periode überhaupt seiner bewußten Selbstbildung als Mensch und Künstler. Dazu kommt die Freundschaft mit Humboldt und als ausschlaggebendes Moment die Freundschaft mit Goethe. Aber gerade die Tatsache daß Schiller in dieser entscheidenden Krise seines Lebens die griechische Tragödie als vorbildlich betrachtete und sich von der Beschäftigung mit ihr soviel für seine dramatische Produktion versprach, läßt es als naheliegend erscheinen, daß die Wandlung in seiner Dramatik gerade auch von seiner Kenntnis der griechischen Tragödie mitbestimmt worden ist.

Haben nun auch seine Dramen in keinem ihrer Züge griechisches Gepräge erhalten, so kann es doch mittelbar gerade die Einwirkung der griechischen Tragödie gewesen sein, die ihm half, seinem eigenen Weltgefühl eine neue gemäßere Form zu finden. Ob und wiefern dies der Fall ist, das werden wir nun zu erkennen suchen.

III. Abschnitt.

Der Anteil der griechischen Tragödie an dem Stilwandel der Schillerschen Dramen.

1. Kapitel.

Der hohe Stil.

Richten wir unser Augenmerk darauf, was Schiller an der griechischen Tragödie besonders hervorhob, als er sie zuerst als Vorbild seines eigenen Schaffens ergriff.

In den Briefen an Körner darüber kehrt der Begriff der griechischen „Simplizität", an der er seinen Stil schulen wolle, immer wieder. Dieser Begriff ist nun freilich großenteils aus der damaligen auf Winckelmann zurückgehenden Auffassung des Altertums, aus dem Vorurteil von „edler Einfalt und stiller Größe", zu verstehen, aber wir haben doch zu fragen, was er speziell für die Tragödie bedeutet und in welchem Sinn er hier für Schiller wesentlich wurde. Am 20. August 1788 schreibt Schiller an Körner: „Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfing. Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohltun — vielleicht Klassizität geben wird." Ist das noch wenig prägnant und im Grunde genugsam aus dem künstlerischen Niveau der griechischen Tragödie zu deuten, von dem Schiller als solchem eine Schulung erhoffen mochte, so heißt es genauer am 12. Dezember: „Die Hauptsache ist die Manier, die im Schlechten herrscht wie im Besten und in jenem fast noch leichter bemerkt wird. Mein Stil hat dieser Reinigung sehr nötig," und am 9. März 1789: „. . . Die Gründe, aus denen Du mich rechtfertigst, daß ich mich

damit beschäftigte, sind auch die meinigen: mehr Simplizität in Plan und Stil daraus zu lernen. Setze noch hinzu, daß ich mir, bei mehrer Bekanntschaft mit griechischen Stücken, endlich das Wahre, Schöne und Wirkende daraus abstrahiere und mir mit Weglassung des Mangelhaften ein gewisses Ideal daraus bilde, wodurch mein jetziges korrigiert und vollends gerundet wird." Daraus wird unzweideutig klar, daß Schiller doch eine besondere, scharf ausgeprägte Eigenart der griechischen Tragödie dabei vorschwebte[1].

Den Ausdruck „Stil" könnte man zunächst im weiteren Sinne fassen, aber der Passus „Simplizität in Plan und Stil" weist darauf hin, daß Schiller ihn offenbar auch im engeren Verstand genommen haben wollte, so daß auch der sprachliche Stil der Dramen, die Redeweise der Personen darin einzubegreifen ist, denn sonst gäbe die besondere Erwähnung des „Plans" keinen Sinn. Dies ist zunächst erstaunlich, denn die Sprache der griechischen Tragödie ist ja durchaus nicht „einfach" (wie man „Simplizität" geneigt sein könnte zu übersetzen), vielmehr zwingt sie bis zur Dunkelheit oft die Worte fast gewalttätig herbei, um dem Fühlen den genau entsprechenden Ausdruck zu finden, alle Leidenschaften tönen zu lassen. Allerdings lassen die Prosaübersetzungen, in denen Schiller damals die griechischen Werke las, ja naturgemäß die Sprache bedeutend einfacher erscheinen. Aber der griechischen Tragödie ist doch auch tatsächlich eine Simplizität, wie Schiller es betont, auch hinsichtlich der Sprechweise der Personen zuzugestehen; nur ist dabei Simplizität nicht als Einfachheit, Schlichtheit zu fassen, sondern als Einheitlichkeit, als einfach in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes im Gegensatz zum Vielfachen, Vielfältigen.

Dieser Gegensatz tritt lebhaft hervor, wenn man die griechische Tragödie derjenigen Shakespeares gegenüberstellt, wie es Herder

[1] Daß es eben die „Manier" der griechischen Tragödie war, die Schiller auffiel und ihn als Vorbild lockte, erklärt die erwähnte Tatsache, daß er bei seiner ersten Berührung mit ihr „die griechische Tragödie" als Einheit faßte und Euripides nicht von den älteren Tragikern trennte. Die überkommene Form hat ja Euripides nicht sprengen können, und um die Abweichungen gerade auch hinsichtlich der Charakteristik, die es innerhalb dieser Form dennoch gibt, herauszuhören, dazu war Schiller damals nicht tief genug in die griechischen Tragödien eingedrungen.

scharf umrissen in seinem Aufsatz „Shakespeare" (Blätter für deutsche Art und Kunst[1]) getan hat: „Jene Simplizität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks"[2]. ... „Wenn bei jenem [dem Griechen] ein Ton der Charaktere herrschet, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, soviel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden. Wenn in jenem eine singende feine Sprache wie in einem höheren Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen." „Eine ... Sprache," „ein Ton der Charaktere" betont Herder als das Eigentümliche der griechischen Tragödie, und dies eben, die Einheit der Charakterisierungsart, die Einheit des Tons, war es offenbar, was auch Schiller bei seiner ersten Berührung mit der griechischen Tragödie so lebhaft entgegentrat, wovon er sogleich fühlte, daß es für ihn fruchtbar werden könne. Diese Einheit des Tons ist nun natürlich nicht so zu verstehen, als sprächen alle Personen in der griechischen Tragödie die gleiche Sprache, als seien hier keine Unterscheidungen gegeben. Gewiß redet Oedipus anders als Kreon — jener erregt, vorwärtsdrängend, dieser gehalten, maßvoll — und wieder der Kreon der „Antigone" anders als Antigone usf. Aber das Niveau ist bei allen das gleiche, auf eine Basis ist alles gestellt.

Man hat in neuerer Zeit öfter die Frage aufgeworfen, ob es berechtigt sei, der griechischen Tragödie die individualisierende Charakteristik in den Nebenrollen (Botenrollen u. dgl.), wo ein solches verbindendes Niveau des Standes und Geschlechts wie bei den Hauptrollen nicht eingehalten werden konnte, durchweg abzusprechen[3]. Figuren wie etwa der Wächter in der „Antigone" scheinen das zu widerlegen. Und in der Tat ist es keine Frage, daß die Charakterisierung dieser Figur, ihrer Feigheit, ihrer

[1] Ausg. von Suphan, Bd. 5, S. 208ff.

[2] S. 219.

[3] Wieweit die Individualisierung auch der Hauptrollen dadurch beschränkt war, daß der Schwerpunkt im Geschehen lag und das Innere der Personen nur soweit in Betracht kam, als es darauf reagierte, doch nicht ganz geöffnet werden mußte, um Kämpfe in der Seele zu schauen, ist eine Frage, die nicht in diesen Zusammenhang gehört und von der schon (II, 2) die Rede gewesen ist.

Eigenliebe, ganz detailliert ausgeführt ist. Aber sie erfolgt einem Bedürfnis der Handlung zuliebe, die ihrerseits sich nur zwischen Personen des gleichmäßig hohen Niveaus bewegt. Des Wächters Angst beleuchtet schärfer, wie gefürchtet Kreon ist, wie gewaltig die Strafandrohung war, die er für die Übertretung seines Gebots verkündigen ließ; sein Benehmen hebt Antigones Verhalten um so schärfer hervor. Es war dem Dichter nicht darum zu tun, hier ein Individuum rund herauszugestalten aus Freude an seinem Sein als solchem, wie das bei Shakespeares Nebengestalten immer wieder der Fall ist. Vielmehr sind nur diejenigen Eigenschaften herausgearbeitet, die unmittelbar für die Handlung von Belang sind. Ähnliches gilt für die verschiedene Zeichnung des korinthischen Boten und des Hirten im „Oedipus" u. dgl. mehr.

Ganz analog liegt es mit der „Simplizität des Plans", der Gesamtanlage der Dramen. Hier freilich kann man nun wirklich von „Einfachheit" sprechen, aber sie beruht auf derselben Einheitlichkeit, die der Sprechweise der Gestalten ihre Einheit verlieh. Auch in dieser Hinsicht hat Herder die griechische Tragödie mit Shakespeare kontrastiert[1]: „Wenn bei diesem [dem Griechen] das Eine einer Handlung herrschet: so arbeitet jener auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit." „Dort eine Handlung, auf die alles losging; hier eine ganze Begebenheit (événement) mit Ursachen und Triebfedern"[2]. Das heißt natürlich nicht, daß nicht auch bei Shakespeare alles Geschehen innerhalb seiner Dramen von einem einheitlichen Punkt aus beherrscht würde. Aber der überwölbende Bogen ist bei ihm viel weiter gespannt, die umgebende Luft mit allen Stäubchen, die darin wirbeln, gehört für ihn mit dazu. Alles niedere Gewimmel, das die Erde neben seinen Helden trägt, ist ihm immer auch da, jedes Ereignis, jeden Menschen hebt er mit seiner ganzen Atmosphäre herauf. So steht Falstaff neben Prinz Heinz, so steht der Pförtner im „Macbeth". Tausendfältige Schattierungen umgeben seine vollbeleuchteten Helden, und man könnte auf die Farbengebung in seinen Dramen anwenden, was Prinz Heinz sagt:

---

[1] S. 219.

[2] S. 245 (Erster Entwurf des Aufsatzes).

„Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundere,
Wenn sie durch böse, garst'ge Nebel bricht
Von Dünsten, die sie zu ersticken schienen"[1].

In den griechischen Tragödien aber ist nur für die großen Maße Raum, und was deren Proportionen nicht entspricht oder sich ihnen nicht mittelbar einfügt, bleibt ausgeschlossen[2].

Was bedeutete nun diese Simplizität für Schiller, und warum trieb es ihn so intensiv, gerade darin von der griechischen Tragödie zu lernen? Wie war seine eigene dramatische Sehart in dieser Hinsicht ursprünglich angelegt, und an welchem Punkt ihrer Entwicklung stand er, als er sich jene Simplizität zu eigen machen wollte?

Schiller schreibt einmal (25. Februar 1789 an Körner): „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellence darin gibt, eben weil es mein eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühle ich die Superiorität, die er [Goethe] und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft." Zur Ergänzung dieser Briefstelle läßt sich heranziehen, was Caroline v. Dachröden am 12. Dezember 1790 an Wilhelm v. Humboldt berichtet: „Er gesteht, wie es ihm durchaus an Menschenkenntnis, an ruhigem Beobachtungs- und Forschungsgeist fehlt, ... seine Aufmerksamkeit habe sich meist auf sich selbst beschränkt, und nur aus diesen Anschauungen seiner inneren Empfindungen abstrahiere er sich die anderen Wesen und glaube, sagte er, den Schlüssel oder wenigstens den Talisman gefunden zu haben, der sie rühre, weil sich die Menschen in ihren Urgestalten immer ähnlich seien ... Endlich gesteht er, daß alle die Hauptcharaktere, die er bis jetzt gezeichnet, nur sein in verschiedenen Lagen angeschautes Ich wären"[3].

---

[1] König Heinrich IV., 1. Teil (I, 2).

[2] Das hat mit dem klassizistischen Vorurteil der durchweg maßvollen Schönheit bei den Griechen nichts zu tun.

[3] Nach „Schillers Persönlichkeit", Bd. II, No. 165. Caroline beruft sich dabei auf einen Brief Schillers an Dalberg, den sie eingesehen hat.

An diesem Punkt liegt wohl der Schlüssel der Schillerschen Dramatik. Das „eigene Drama“, das sich Schiller „nach seinem Talent gebildet“ hat, beruht auf dem, was jener Brief Carolines angibt: daß Schiller in einem eminenten Grade bei der künstlerischen Gestaltung von sich selbst ausging. Nun gibt ja gewiß jeder Dichter nur das eigene Erlebnis, aber für Schiller war eben dieses Erlebnis im wesentlichen sein eigenes Ich, und — das ist das Entscheidende — dies Ich war der umgebenden Welt nur wenig geöffnet, es zehrte meist von sich selbst. Gerhart Hauptmann hat in dem Vorwort seiner Gesammelten Werke[1] betont, daß alles „Denken ein Ringen“ sei, „also dramatisch“. „Jeder Philosoph, der das System seiner logischen Konstruktionen vor uns hinstellt, hat es aus Entscheidungen errichtet, die er in den Parteistreitigkeiten der Stimmen seines Innern getroffen hat; demnach halte ich das Drama für den Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit auf hoher Entwicklungsstufe, freilich ohne daß jene Entscheidungen getroffen werden, auf die es dem Philosophen ankommt.“ Diese Ausführungen kann man fast wörtlich auf Schillers Drama anwenden. Kämpfe seines Denkens, mit aller Wucht des Gefühls erlebt, und zwar Kämpfe seines sittlichen Denkens sind es, die der Nährboden seiner Kunst waren, ihn zum Dramatiker machten.

Diesen Ursprung seiner Dramen müssen wir im Auge behalten, wenn wir fragen, wieweit ihm Shakespeares Sehart des Vielfältigen zusagen konnte, oder ob und warum er für griechische „Simplizität“ empfänglich war. Wenn, wie wir erkannten, Shakespeare stets ein Konzert vieler Stimmen vernahm, wenn sein Ohr alle Nebentöne mithörte, wenn es von vornherein zu dem Wesen seines künstlerischen Schauens gehörte, daß er die Welt gerade in ihrer Mannigfaltigkeit intensiv fühlte, so ist klar, daß dies Schiller durchaus fremd war. Niedrigkeit, Gemeinheit, Minderwertigkeit spielen ihre Rolle in Shakespeares Dramen, einfach weil sie auch da sind und weil dies ihr Dasein zu Shakespeares Erlebnis gehörte. Für Schiller konnte die Darstellung dieser Elemente nur dann in Betracht kommen, wenn sie zu den Konflikten der ethischen Weltanschauung, die zu gestalten es ihn

[1] 1906, Berlin, S. Fischer.

trieb, in irgendeiner Beziehung standen. Eine derartige Beziehung besteht nun in seiner ersten Schaffensperiode in der Tat, insofern er die freie Entfaltung zum sittlichen Ideal hin damals durch solche Elemente gehindert empfand. (So wird ja auch Karl Moor schuldig durch fremde Bosheit). Als Feind und Gegenspieler waren sie in jener Zeit für ihn wesentlich. Von diesem Gesichtspunkt aus konnte er Vorbilder, wie Shakespeare sie ihm lieferte, Gestalten wie Jago, selbst wie Falstaff brauchen und hat ja dann dergleichen in Franz Moor, Wurm, Domingo, ja ganz nur nach der Seite des Verächtlichen hin im Hofmarschall Kalb, in einigen Verschworenen des „Fiesko" gebildet. Freilich, weil sie nicht wie bei Shakespeare aus dem künstlerischen Interesse an ihrer Existenz erwachsen sind, das Gerechte und Ungerechte mit gleicher Liebe trifft, sondern nur mit dem Auge des Hasses gesehen sind, so wirken sie leicht verzerrt. Falstaff ist soweit komisch und verächtlich, wie eine solche Menschengestalt es im Leben auch wäre; dem Beschauer bleibt es überlassen, wie er urteilen will. Hofmarschall von Kalb aber ist von vornherein nur für die Verachtung da, selbst seine Komik — satirisch, nicht humoristisch gezeichnet — steht unter dem Zeichen der Verächtlichkeit. Im Laufe von Schillers innerer Entwicklung aber wurden solche Elemente für sein seelisches Leben immer bedeutungsloser, und er fand und nahm die Griechen auf eben in dem Moment, als er ihre Sehart unbedingt brauchte.

Überblicken wir kurz diese innere Entwicklung Schillers und vergegenwärtigen wir uns, an welchem Punkt sie angelangt war, als er mit der griechischen Tragödie in Berührung kam.

Schillers Leben bis etwa zu dem Augenblick, da ihm durch Körner fürs erste eine sorgenfreie Existenz ermöglicht wurde, stand fortgesetzt unter dem Druck ungünstiger äußerer Verhältnisse. Nachdem er der Macht seines Landesherrn entflohen war, bedrängte ihn pekuniärer Mangel und machte ihm jahrelang eine harmonische Selbstausbildung unmöglich. So war in jener Zeit sein innerer sittlicher Kampf ein Kampf um Befreiung von äußeren Hemmnissen. In dem Maß aber, in dem die äußere Not wich, wandelte sich auch sein inneres Erleben. Das „Frei wovon?" (um dies Wort Nietzsches zu gebrauchen[1]), wurde ihm sogleich

[1] Zarathustra, I. Teil, Vom Wege des Schaffenden.

zu einem „Frei wozu?“ Das eigene Gesetz zu finden ist das Ziel, das in ihm erwacht, sowie die äußeren Ketten fallen. Ringen um innere Harmonie, Wille zur Selbsterziehung erfüllt ihn jetzt. Und da sein Drama immer nur Ausdruck seines seelischen Kämpfens ist, so mußte mit der Verschiebung des Schwerpunktes in seinem sittlichen Erleben auch das Bereich seiner Dramatik eine Wandlung erfahren. Einen sittlichen Kampf kämpfte er noch immer, aber Spieler und Gegenspieler waren jetzt in ihm selbst, es war der Kampf menschlichen Unzureichens, des Ungenügens auch der Besten gegenüber dem Ideal. Jetzt konnte Schiller in seinen Dramen nur ebenbürtige Gegner gebrauchen. Gemeinheit und Minderwertigkeit der umgebenden Welt hatten, seit sie sein ethisches Streben nicht mehr hinderten, keine innere Realität mehr für ihn. Was sollten ihm da noch Gestalten wie Falstaff?

So fand er in der griechischen Tragödie gerade von dieser Seite, was ihm unbedingtes Bedürfnis war. Nicht als ob etwa alle ihre Gestalten auf sittlich gleichem Niveau ständen. Fraglos bietet auch sie eine ganze Reihe Figuren, die, wenn man diese Unterscheidung anwenden will, durchaus als „böse“ gezeichnet sind. Aber — und das gehört zu den Charakteristika der griechischen Tragödie — sie erscheinen nur als hassenswert, nicht als verächtlich. Man könnte etwa Klytämnestra in Sophokles' „Elektra“ der Lady Macbeth zur Seite stellen, aber schon zu Jago würde man kaum Gegenstücke finden und gewiß nicht zu Figuren wie dem Oswald des „Lear“ oder zu Rosenkranz und Güldenstern. Eine gewisse Würde haftet selbst Gestalten wie dem Odysseus im „Philoktet“ oder dem Menelaos im „Aiax“ an, obwohl die Danebenstellung des Neoptolemos, im „Aiax“ des Odysseus, die an Gesinnung größer sind, deutlich zeigt, daß hier differenziert werden soll; selbst Kreon im „Oedipus auf Kolonos“, der ganz eindeutig als eigennützig und unedel gezeichnet ist, bewahrt durchaus seine Haltung.

Dies war es ja eben, was Schiller suchte. Nirgends können wir den Wandel des Schillerschen Stils und den Anteil der griechischen Tragödie daran deutlicher verfolgen als bei der Zeichnung seiner moralischen Gegenspieler. Auch seine ausgesprochenen „Bösewichter“ wie Isabeau oder Geßler sucht Schiller jetzt geflissent-

lich auf einem gewissen Niveau zu erhalten, gibt ihnen Züge, die ihnen eine Art Größe verleihen. So zeichnet er Isabeau als mannhaft und beherzt, während er umgekehrt Franz Moor als feige geschildert hatte, Hofmarschall Kalb, wie wir sahen, geradezu der Verspottung preisgab[1].

Schärfer als in Schillers eigenen Stücken prägt sich diese Stilwandlung zur Einheit des Tones wohl in seiner Macbeth-Bearbeitung aus. In keiner Weise zwar tragen die Schicksalsgöttinnen seiner Übersetzung etwa griechisches Gepräge. Aber er hat den Shakespeareschen Hexen eben die Züge genommen, die mit der Einheit des Tons unvereinbar waren. Bei Shakespeare rächen die Hexen an dem Schiffer eine persönliche Beleidigung; mit elementarer, schadenfroher Bosheit läßt er die erste Hexe ausmalen, wie sie den Verhaßten zu Grunde richten will. Schiller gestaltet das zu einer moralischen Versuchung und Verführung des einst froh genügsamen Mannes um, bei der die Hexen als zwar verderbliche aber übergeordnete Wesen erscheinen. Damit ist das Niveau einheitlicher gestaltet. Zugleich hat er Hexen und Pförtner durch die Veränderung, die er mit ihnen vornahm, in eine geradlinigere Beziehung zur Haupthandlung gestellt und auch dadurch an Stelle der Shakespeareschen Vielfältigkeit die Einheit des Tons zu setzen gesucht.

Wenn Schiller nun trotzdem auch später noch bisweilen, wie in „Wallensteins Lager", und hier ja mit großem Gelingen, Figuren schuf, die jenem einheitlichen Niveau nicht angehören, so tat er es — wie die Griechen in ihren Nebengestalten — für einen bestimmten Zweck der Haupthandlung. Wallensteins Lager brauchte er als Exposition, als Erklärung von Wallensteins Handeln: „Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen." Aus einem derartigen Zweck der Haupthandlung heraus individualisiert er auch etwa den trunkenen Illo in der Bankettszene. Sobald aber die Haupthandlung es nicht unmittelbar fordert, erlischt Schillers Interesse an der individuellen Charakteristik solcher Nebenfiguren; darum steht Illo im übrigen Stück auf der gleichen Ebene wie die anderen Figuren.

[1] Nicht ohne Zusammenhang mit diesem Ausschalten des Minderwertigen und Verächtlichen ist es wohl, daß Schillers späteren Stücken der Humor fast völlig fehlt, wie er ja auch der griechischen Tragödie fehlt.

Den Gestalten von Schillers späteren Dramen fehlt so das Krasse der Zeichnung, die Verzerrungen, die die Jugenddramen öfters aufweisen und deren Ursachen wir vorhin streiften. Schiller empfand jetzt diese Verzerrungen sehr wohl, und seine früher zitierten Briefstellen zeigen, wie er suchte, sich mit Hilfe des griechischen Vorbildes von ihnen zu befreien. Aber indem er nun seinen Dramen jene Einheitlichkeit des Stils verlieh, seine Gestalten auf den Kothurn stellte, entstand freilich eine andere Gefahr: eine gewisse Blässe und Dünne in der Charakterisierung seiner Menschen. Diese ist nicht Schuld seiner Nachahmung der griechischen Tragödie oder einer mißverständlichen Auffassung der antiken Charakteristik, wie man gemeint hat, sondern ebenso in der Art seines künstlerischen Schauens begründet wie die Verzerrungen der Jugenddramen. Die antike Tragödie dankt ihre Einheitlichkeit der Einheit einer ganzen Kultur, eines Volksgeistes, der sich im Mythos in einen festen Stil niedergeschlagen hatte. Bei Schiller aber ist jenes einheitliche Niveau erzeugt von seinem Empfinden, dem Empfinden eines Einzelnen[1], und dies Empfinden selbst erhielt seine Einheitlichkeit durch die Unterwerfung unter die Wucht einer dominierenden Kraft und Leidenschaft: der sittlichen. So mußte Schillers Gestalten leicht die Fülle und Dichte fehlen. —

Der sogenannte „hohe Stil" der späteren Schillerschen Dramen ist also nicht aus einer äußerlichen Nachahmung der griechischen Tragödie entstanden. Vielmehr war die griechische Tragödie Schiller nur Geburtshelfer für die Form, deren er für sein damaliges Erleben bedurfte. Daß er nur aufnahm, was er

---

[1] „... daß ... Sie ... ihnen [den Griechen] doch unter allen Modernen wiederum am nächsten sind, da aus Ihren Produkten, nächst den griechischen, am meisten die Notwendigkeit der Form spricht, nur daß Sie dieselbe aus sich selbst schöpfen, indem die Griechen sie aus dem Anblick der gleichfalls in ihrer Form notwendigen äußeren Natur nahmen. Daher denn auch die griechische Form mehr dem Sinnenobjekt, die Ihrige mehr dem Vernunftobjekt gleicht," schreibt Humboldt am 6. November 1795 an Schiller. Vgl. auch Schillers Brief vom 14. September 1797 an Goethe. Schiller empfand sehr wohl, daß jener einheitliche Stil bei ihm sehr leicht zu einer Vergewaltigung der Natur wurde, weil die ihn umgebende äußere Welt jener Einheitlichkeit entbehrte, die die griechische doch noch in viel höherem Maße besaß.

brauchte[1], zeigt sich schon darin, daß er außer in der „Braut von Messina", in der er der griechischen Tragödie unmittelbar nahe zu kommen suchte, ihre geringe Personenzahl nicht übernahm, da diese seinem Aktivitätsdrang nicht entsprach.

Schon 1784 (24. August) bei der Arbeit am „Carlos" hatte Schiller an Dalberg geschrieben: „Ich kann es mir jetzt nicht vergeben, daß ich so eigensinnig, vielleicht auch so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld und für mich, möchte ich sagen, da ist; da ich in diesem Fache größer und glänzender erscheinen und mehr Dank und Erstaunen wirken kann als in keinem andern, da ich hier vielleicht nicht erreicht, im andern übertroffen werden könnte." Aus solchem Gefühl heraus hatte er ja im „Carlos" eine gewisse Annäherung an die Franzosen versucht, eben weil ihm die Shakespearesche Form nicht mehr gab, was er brauchte. Aber das französische Drama befriedigte ihn nicht. Er empfand lebhaft, daß hier Einheit und Niveau von der Konvenienz, dem Gesetz der Dezenz geschaffen wurden, wie er denn in dem Aufsatz „Über das Pathetische" in dieser Hinsicht die Franzosen sehr scharf den Griechen entgegengesetzt hat[2]. In den Griechen erst fand er ein Vorbild, das künstlerisch Shakespeare gleichberechtigt war, und das er für seine damalige Erlebnisart doch ganz anders nützen konnte.

„Griechisch" ist ja sein Stil tatsächlich nie auch nur im geringsten geworden, er trägt auch in den späteren Dramen durchaus das spezifische Gepräge der Schillerschen Handschrift. Darum konnten wir diese Spuren von Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie nicht als ein Einfließen griechischer Elemente in die Schillersche Dramatik ansehen. Nur Wegweiser war ihm die griechische Tragödie geworden zu seinem eigenen Gebiet.

* * *

[1] Im höchsten Grade merkwürdig ist Schillers Stellung zur Verssprache. Nachdem er im „Carlos" bereits den Jambus angewandt hatte, schwankt er beim Beginn der Arbeit am „Wallenstein" noch längere Zeit wieder zwischen Prosa und Vers, obwohl seiner sonstigen damaligen Einstellung auf den Kothurn ja doch nur die gebundene Rede entsprechen konnte, die übrigens ja Shakespeare ebensowohl wie die Griechen hat.

[2] Werke, Bd. 17, S. 399/400.

Es ist nun noch nötig, ein prinzipielles Wort über diesen späteren Stil Schillers zu sagen. Denn man hat ihn ja mit einer Reihe von Schlagworten gestempelt, unter denen das des „idealistischen“ Stils — im Gegensatz zum „realistischen“ — das irreführendste ist, und er ist zur Basis für vielfache Kämpfe entgegengesetzter künstlerischer und ästhetischer Anschauungen geworden. So hat Fr. Th. Vischer bekanntlich diese „antikisierende“ Stilwandlung Schillers und Goethes scharf angegriffen und in Gegensatz zu dem „Realismus“ Shakespeares gestellt. Ebenso hat naturgemäß jede naturalistische Kunstrichtung sich dagegen gewandt.

Alle solche Diskussionen gehen von der Auffassung aus, daß dieser sogenannte „hohe Stil“, wie ihn Schillers spätere Dramen, oder in anderer Art Goethes „Iphigenie“ und „Tasso“, in wieder anderer Weise die antike Tragödie zeigen, durch eine „Idealisierung“, eine Verschönerung und Veredelung, der „Wirklichkeit“ zustande komme. Nun haben wir ja bereits gesehen, als wir psychologisch die Entstehung des neuen Stils in Schiller verfolgten, daß dieser bei ihm keineswegs aus dem Wunsch nach einer Idealisierung der Wirklichkeit hervorgegangen ist. Vielmehr erklärte sich das Bedürfnis nach einer Wandlung seines Stils daraus, daß in dem betreffenden Zeitpunkt seiner Entwicklung nur bestimmte Elemente des Daseins ihm zum inneren Erlebnis wurden, die diesen Stil als Ausdruck forderten.

Aber nicht nur hinsichtlich Schillers, sondern ganz allgemein ist zu betonen, daß die Scheidung in eine wirklichkeitstreue und wirklichkeitsfernere Kunst das Wesen des hohen Stils nicht trifft, daß dieser, wo immer er wirklich Ausdruck eines künstlerischen Müssens und nicht aus Nachahmung oder angewandter Theorie entstanden ist, d. h. also, wo wir es dabei überhaupt mit einem echten Kunstwerk zu tun haben, niemals aus einer Idealisierung der äußeren Welt zu erklären ist. Solche Anschauung faßt den Bezirk des Darstellbaren zu eng: die äußere Wirklichkeit, wie sie sich sichtbar vor unseren Augen abspielt, bildet ja nur einen Teil der Gesamtwelt, die der Dichter gestalten kann. Zu dieser Gesamtwelt gehören ebensowohl die gewaltigen Leidenschaften, auch wo sie nicht laut werden, oder adelige Haltungen und Gesinnungen der Seele oder sittliche Vorgänge wie auf der anderen Seite die-

jenigen menschlichen Äußerungen und Gebärden, die von der alltäglichen Gewohnheit des gesellschaftlichen Lebens ihre Formung erhalten und ihrerseits eben die „Wirklichkeit“ im üblichen Verstande ausmachen. Die Auswahl aus dieser Gesamtwelt ist es, was den Stil des Dichters bestimmt, und diese wird davon abhängen, wie er innerlich die Welt erlebt, welche Regungen des Daseins, große oder gemeine, ewige, elementare oder zeitlich bedingte, sein Weltgefühl ausmachen, für ihn innere Realität haben, d. h. von ihm als wesenhaft empfunden werden. So wird künstlerisch bei genau demselben Ereignis, etwa einer glücklichen Liebe oder einem Todesfall, der eine nur die großen Züge des Geschehens und die elementaren Gefühle, die es auslöst, empfinden, das Übrige, als zufällig, gar nicht bemerken. Der andere wird im Gegenteil gerade davon getroffen werden, daß selbst bei großen Ereignissen der alltägliche Zubehör nicht ganz verschwindet, und er wird eben diese „Nebenerscheinungen“, die dem ersten zufällig waren, als wesentlich erleben.

Der Streit um realistische oder idealistische Kunst ist so im Grunde wesenlos: die eine wie die andere ist der notwendige Ausdruck eines bestimmten Weltgefühls. Weil z. B. Ibsens Gesellschaftsdramen einem Seelenzustand ihre Entstehung danken, für den die äußere Konvention ein wesenhaftes Moment bedeutete, so müssen ihre Gestalten naturnotwendig die Sprache des täglichen Lebens reden. Die Seelenhaltung Iphigenies aber findet in jenen ebenmäßigen Versen, und nur in ihnen, ihren entsprechenden Ausdruck.

Shakespeare steht der Wirklichkeit nicht näher als die griechische Tragödie, seine Auswahl ist nur eine weitere, er zieht mehr und heterogenere Erscheinungen des Lebens in sein Weltbild. Die Griechen erlebten, soweit sie Tragödien schufen, nur die großen Geschehnisse und großen Leidenschaften (oder vielmehr: sie nannten eben nur das aus solchem Erleben Geschaffene Tragödie); wo sie andere Seiten des Daseins oder dieses aus anderem Blickpunkt erlebten, da entstanden ihre Komödien oder Satyrspiele. Sie erlebten getrennt[1], was Shakespeare zugleich erlebte.

[1] Nur bei Euripides kündigt sich eine andere Art des Erlebens an, wie etwa die „Alkestis“ verschiedenartige Elemente vereinigt, von der man ja freilich nicht sicher ist, ob sie Tragödie oder Satyrspiel war.

Auch der gehobenste Stil verschönt nichts, sondern er gibt ein bestimmtes Erleben der Welt, das Erleben bestimmter Züge der Welt genau und „naturgetreu" wieder, d. h. in Formen, die es möglichst restlos verkörpern[1]. „Idealisierung", Verschönern oder Veredeln, tritt erst dann ein, wenn eine epigonenhafte Kunstrichtung, die nicht aus eigenem Erlebnis gestaltet, sondern von Nachahmungen zehrt, theoretisch fordert, daß die Kunst „schöner", „edler" als das „Leben" sei[2]. Schillers „hoher Stil" aber ist nicht aus solchem Idealisieren und Verschönern entstanden, vielmehr ist er Ausdruck seines eigensten Erlebens, eines Erlebens, das, wie wir sahen, von dem der griechischen Tragödie durchaus verschieden war, das aber doch ohne jenes Vorbild seine Form kaum gefunden hätte.

Vor allem — und das kann man nicht scharf genug betonen — hat dieser spätere Schillersche Stil, den er an den Griechen geschult hatte, an sich und prinzipiell nichts zu tun mit jenem Kampf um die Idealität der Kunst, den Schiller und Goethe während eben dieser Jahre gemeinsam führten, dem Kampf gegen die Forderung des Naturwirklichen und der „Illusion" im Drama. Inwiefern dennoch für Schiller eins erst durch das andere möglich wurde, werden wir noch sehen. Dieser psychologische Zusammenhang ändert aber nichts daran, daß es prinzipiell gänzlich verschiedene Dinge sind. Das Zusammenwerfen jener beiden verschiedenen Momente hat erst den Begriff der klassischen „idealistischen Kunstrichtung" erzeugt, wie er als Kanon oder Angriffspunkt geprägt und beibehalten worden ist.

---

[1] Die Blässe und Dünne mancher Gestalten der späteren Schillerschen Dramen, auf die wir schon hinwiesen, liegt nicht an ihrer zu großen Idealisierung, wie man immer wieder hört, sondern, wie schon betont, daran, daß das eine sittliche Pathos, das Schillers Dramen emportrieb, nicht immer ausreichte, um den Stoff, in dem er es zu symbolisieren suchte, völlig zu durchbluten: es liegt, mit einem Wort, einfach an einem Versagen der künstlerischen Gestaltungskraft. In Schillers „realistisch" gehaltenen Jugenddramen ist nicht weniger „Unnatur", nur äußert sie sich, wie wir sahen, dort in anderer Weise.

[2] Diese falsche Begründung der Kunst hohen Stils war es wohl zum Teil, die als Reaktion die ebenfalls falsche Begründung des Naturalismus im naturalistischen Programm hervorrief.

Diesen Begriff der „Idealität" der Kunst in seiner Wirkung auf Schillers Schaffen und den Anteil der griechischen Tragödie daran werden wir nun noch ins Auge fassen.

2. Kapitel.

Die Idealität der Kunst.

In Schillers brieflichen Äußerungen über die Idealität der Kunst werden mehrfach Beispiele aus der griechischen Tragödie herangezogen. Ihren Höhepunkt und ihre Krönung aber findet diese Richtung in der Einführung des Chors in der „Braut von Messina", die Schiller selbst in der „Vorrede"[1] in solchem Sinn erklärt, wie er denn ja dort auch geradezu betont, daß eine allgemeine Einführung des Chors ins Drama „der letzte, der entscheidende Schritt" in dieser Hinsicht wäre[2]. Dies gibt uns von vornherein das Recht, Schillers Kampf um die Idealität der Kunst in Verbindung zu setzen mit der Rolle, die die griechische Tragödie in seiner inneren Entwicklung spielt. Ehe wir aber die Fäden zu entwirren trachten, die von der Bedeutung der griechischen Tragödie für Schillers Schaffen zu seiner Anschauung über die Idealität der Kunst laufen, müssen wir uns zunächst über jene Anschauung selbst klar werden.

Die schärfste Ausprägung hat Schiller ihr in der „Vorrede" zur „Braut von Messina" gegeben. „Wie aber nun die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein — wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was wenige fassen, was die Ansicht poetischer und plastischer Werke so schielend macht, weil beide Forderungen einander im gemeinen Urteil geradezu aufzuheben scheinen. . . . . Beide Forderungen stehen so wenig im Widerspruch miteinander, daß sie vielmehr — ein und dieselbe sind, daß die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. . . . . Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein

---

[1] „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie." Werke, Bd. 20, S. 251 ff.

[2] S. 254.

Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll. . . . Auch hier [bei der Tragödie] hatte man lange und hat noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des Natürlichen zu kämpfen, welcher alle Poesie und Kunst geradezu aufhebt und vernichtet"[1].

Bei der in diesen Sätzen zum Ausdruck kommenden Auffassung handelt es sich nun nicht — und dies ist entscheidend — wie vorher bei dem sogenannten „hohen Stil" um eine bestimmte Erlebnisart, der eine andere gegenübersteht; vielmehr bedeutet die von Schiller so scharf hervorgehobene prinzipielle Trennung zwischen Kunst und Naturwirklichkeit tatsächlich ein Kriterium jeder Kunst, welche Richtung und welches Erlebnis sich auch in ihr ausprägen möge. Sie gilt nicht etwa nur für den antiken Kunststil, das Drama „hohen Stils", sondern genau ebenso für Shakespeare, ja selbst für ein „naturalistisch" anmutendes Drama wie z. B. Ibsens Gesellschaftsdramen.

Schillers Forderung von dem „notwendigen Auseinanderhalten der Natur und Kunst" fußt im wesentlichen auf dem Moment des Symbolischen, des Typischen aller Kunst. Man hat auch dies Typische als Merkmal besonderer Stilarten ansehen wollen, und doch liegt hier ein durchaus aller Kunst gemeinsames Kennzeichen, ja, eins der Elemente, aus denen das Phänomen des künstlerischen Schaffens und Schauens an sich besteht[2]. „Typus" ist hier im Sinne des repräsentativen Typus zu verstehen. Dieses Repräsentative haftet jeder künstlerischen Darstellung an. Erst indem das einmalige Ereignis, die einzelne Gestalt gewissermaßen durchsichtig, Sinnbild und Ausdruck eines Überindividuellen, Allgemeinen wird, entsteht künstlerische Vision, und nur wo es gelungen ist, solches Schauen des Lebens im Bilde (nicht im Begriff) festzuhalten, ist ein Kunstwerk gestaltet. Erscheint die Charakterisierungsart der antiken Tragödie stärker „typisch" als die Shakespearesche, so mag dies etwa daran liegen, daß dabei der Gattungstypus schärfer re-

---

[1] S. 253/54.

[2] Daß Schiller selbst dabei, gemäß seiner künstlerischen Sehart, nur Werke „hohen Stils" im Auge hatte, soll damit nicht bestritten werden. Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß die Forderung als solche in dem Wesen aller Kunst begründet ist.

präsentiert ist. Aber selbst scheinbar ganz individuelle Gestalten Shakespeares sind immer irgendwie repräsentativ, oder die in ihnen zum Ausdruck kommenden Leidenschaften und Kräfte sind es doch. Sie sind repräsentativ für menschliche Wesenheiten, oder sie sind repräsentativ für Elemente der Natur überhaupt, denn nicht immer ist es speziell Menschliches, was repräsentiert wird. Wenn in der Heideszene des „Lear" die Wetter toben und gleichzeitig die Sinne Lears reißen, wenn Lear selbst den Undank der Töchter und das Rasen der Winde als Einheit empfindet, so sind es nicht speziell menschliche Eigenheiten sondern Elementarkräfte überhaupt, die versinnlicht werden. Und genau ebenso herrscht das Gesetz des Typischen im „naturalistischen" Drama[1]. Mag hier vielfach zeitlich Bedingtes und insofern Ephemeres repräsentiert werden, so handelt es sich doch immer um Schauen und Gestalten von nicht vereinzeltem, zufälligem, sondern über das Individuelle hinausreichendem Leben. Die „Illusion", die Schiller bekämpft, scheint hier nur gewahrt, weil hier eben zum Erleben des Dichters die äußeren Formen des Daseins gehörten, ihm wesenhaft, nicht zufällig waren. Wie der glaubhafteste Traum sich auch nicht an einem Punkt mit dem Wachen berührt sondern demselben Bereich angehört wie der unwahrscheinlichste, weil der Traum einer anderen Kausalität untersteht wie das Wachen, so ist auch das scheinbar „naturgetreuste" Kunstwerk von der Wirklichkeit des tatsächlichen Lebens genau so unüberbrückbar getrennt wie eins des „hohen Stils". Denn das Kunstwerk hat in sich seine eigene Kausalität, die von der Kausalität des Lebens wesensverschieden ist.

Wir haben also aufs schärfste zu scheiden zwischen den beiden Momenten, die man zusammen als Kennzeichen für die sogenannte idealistische Kunstrichtung des reifen Schiller in Anspruch genommen hat: dem hohen Stil der späteren Schillerschen Dramen, bei dem ihn das Vorbild der griechischen Tragödie ermutigte und stützte, auf der einen Seite, und der sich mehr und mehr in ihm

---

[1] Das Programm des Naturalismus geht freilich von entgegengesetzten Voraussetzungen aus. Aber wir betonten schon, daß dieses — wie künstlerische Programme übrigens meist — ein Mißverstehen seiner selbst ist. Wo der Naturalismus wirklich Kunst geworden ist, kann er nicht von seinem Programm aus gewertet werden.

befestigenden Anschauung der notwendigen Trennung von Kunst und Natur auf der anderen Seite. Der hohe Stil war, wie wir sahen, Ausdruck eines bestimmten Erlebens der Welt, und seine Gesetze können darum nicht über diese Erlebnisart hinaus für die Kunst überhaupt geltend gemacht werden; sie würden für eine andere künstlerische Erlebnisart eine Vergewaltigung bedeuten und sind bindend eben nur für jene Form des künstlerischen Schauens, aus der sie erwachsen sind. Die Maxime von der Idealität der Kunst aber ist ein Gesetz der Kunst als solcher und durchaus nicht an eine bestimmte „klassische“ oder „klassizistische“ Kunstrichtung gebunden. Vielmehr hat Schiller hier in seinen kunsttheoretischen Darlegungen einen der tiefsten Punkte des Wesens aller Kunst berührt.

Prinzipiell also haben jene beiden Erscheinungen nichts miteinander zu tun. Biographisch und psychologisch aber hängen sie allerdings in Schillers Entwicklung zusammen, insofern er zur Erkenntnis der Unabhängigkeit der Kunst von den Forderungen des Natürlichen kaum gelangt wäre, wenn ihm nicht zuvor die griechische Tragödie geholfen hätte, den seinem Erleben angemessenen hohen Stil zu finden.

Schiller wurde ja, wie wir sahen, von seinem künstlerischen Erleben dazu gedrängt, viele Züge der Wirklichkeit in der dichterischen Darstellung als zufällig beiseite zu lassen. Dem entgegen aber stand jene Forderung der Natürlichkeit, der „Illusion“, die der Laie leicht an das Kunstwerk stellt, dem entgegen stand vor allem auch oft das Beispiel Shakespeares, der, aus anderem Erlebnis heraus, all die anderen Züge des Lebens in seinem Werk mit aufgenommen hatte. „Es geschähe den Poeten und Künstlern,“ schreibt Schiller am 7. April 1797 an Goethe, anschließend an eine Betrachtung über „Julius Cäsar“, in der er mit Genugtuung festgestellt hat, daß Shakespeare hier in der Art der Behandlung des Volkscharakters den Griechen sehr nahe komme, „schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß. Das Terrain würde leichter und reiner, das Kleine und Unbedeutende verschwände, und für das Große würde Platz. Schon in der Behandlung der Geschichte ist dieser

Punkt von der größten Wichtigkeit und ich weiß, wieviel der unbestimmte Begriff darüber mir schon zu schaffen gemacht hat." Besonders der letzte Satz ist hier außerordentlich beachtenswert. Er bedeutet ja nichts anderes, als daß Schiller durch Anschauungen, die aus der Kunst an sich fremden und heteronomen Gesichtspunkten entsprungen waren, oft beirrt worden war, seinem eigenen künstlerischen Gesetz zu folgen.

In diesem Sinne hatte die griechische Tragödie für ihn eine Befreiung bedeuten müssen. Hier zum ersten Male hatte er ein Vorbild gefunden, auf das er sich innerlich berufen konnte, das ebenfalls die kleinlichen Züge des Lebens ausschaltete, nur das Große und Gewaltige darstellte. „Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen nachdenke, daß der ganze Cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht, daß eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidieren kann," schreibt er am 4. April 1797 an Goethe. Das einzige Vorbild, das Schiller, bis er die Griechen kennen lernte, in diesem Sinne besaß, war die französische haute tragédie; wir sahen ja aber, wie ihm diese nicht zu genügen vermochte. Das Vorbild der griechischen Tragödie aber ließ ihn die Berechtigung empfinden, sich allen Forderungen nach „Natürlichkeit" und „Übereinstimmung mit der Wirklichkeit" zu widersetzen und nur der Notwendigkeit seines inneren Erlebens zu gehorchen. Auf dieser Basis erst konnte Schiller die Idee von der Unabhängigkeit der Kunst in sich voll zur Entfaltung bringen.

Und jetzt wurde ihm die Kunst hohen Stils umgekehrt auch darum wertvoll, weil hier die Tendenz zur Vermischung von Kunst und Natur einen besonders scharfen Widerstand fand. Sehr bezeichnend dafür ist der oft zitierte Prolog Schillers „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte".

Der Zweck, den Schiller darin im Auge hat, ist die Idealität der Kunst, die Freiheit der Kunst von kunstfremden Forderungen nach Natürlichkeit, die Autonomie der Kunst, wie man sagen könnte.

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“

. . . .

„Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.“

Das Mittel ist der hohe Stil. Als Mittel ist ihm jetzt auch die durch Konvenienz erzwungene Stilisierung der Franzosen willkommen, denn sie verhindert die unkünstlerische Vermischung von Natur und Kunst, die Schiller vor allem bekämpft.

„Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie;
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.“

Schillers Kampf um die Idealität der Kunst richtet so freilich seine Front vor allem gegen die Forderung der „Nachahmung der Wirklichkeit“. Um nichts weniger aber verwirft Schiller das Verlangen nach dem Moralischen und dem „Schönen“ im Gebiete der Kunst. Dies ist wichtig zu betonen; denn solches Verlangen beruft sich ja oft gerade auf Schiller — weil eben dessen spezielles Erleben ihn die Welt so sehen ließ — und bildet einen der Hauptangriffe gegen naturalistische Kunst. Tatsächlich liegt darin derselbe unberechtigte Eingriff eines fremden Reichs in das Gebiet der Kunst wie in der Forderung nach Naturwirklichkeit, nur von verschiedenen Weltansichten aus. Daß aber solches Verlangen gegen Schillers Grundanschauung ebenso verstößt wie das nach Natürlichkeit, dafür haben wir unzweideutige Äußerungen von ihm. „Nach meiner Überzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht oder allein von ihm ausgeht. Der Held einer Tragödie braucht nur so viel moralischen Gehalt,

als nötig ist, um Furcht und Mitleid zu erregen. Freilich macht man schon längst andere Forderungen an den tragischen Dichter, und uns allen ist es schwer, unsere Neigung und Abneigung bei Beurteilung eines Kunstwerks aus dem Spiele zu lassen. Daß wir es aber sollten und daß es zum Vorteil der Kunst gereichen würde, wenn wir unser Subjekt mehr verleugnen könnten, wirst Du mir eingestehen" (13. Juli 1800 an Körner). „Viele, finde ich, fehlen wieder auf eine andere Art, daß sie den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke als auf die Behandlung beziehen ... Wie hat man sich von jeher gequält und quält sich noch, die derbe, oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem griechischen Schönen gebildet hat. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinne an seine Stelle zu setzen" (7. Juli 1797 an Goethe). Schiller war es eben vor allem darum zu tun, das stoffliche Interesse bei der Betrachtung von Kunstwerken auszuschalten, mochte sich dies nun in der Forderung nach „Illusion" oder nach Moral oder wie immer äußern. „Sehr selten läßt sich eine reine und schöne Form mit dem affektionierten Interesse des Stoffes vereinigen" (5. Oktober 1801 an Körner).

Sehr bedeutsam ist auch, was er am 7. September 1797 an Goethe (als Antwort auf dessen Brief vom 16. August) schreibt: „Nur eins muß ich dabei noch erinnern. Sie drücken sich so aus, als wenn es hier sehr auf den Gegenstand ankäme; was ich nicht zugeben kann. Freilich der Gegenstand muß etwas bedeuten, so wie der poetische etwas sein muß; aber zuletzt kommt es auf das Gemüt an, ob einem ein Gegenstand etwas bedeuten soll, und so däucht mir das Leere und Gehaltreiche mehr im Subjekt als im Objekt zu liegen. Das Gemüt ist es, welches hier die Grenze legt, und das Gemeine oder Geistreiche kann ich auch hier wie überall nur in der Behandlung, nicht in der Wahl des Stoffes finden. Was Ihnen die zwei angeführten Plätze gewesen sind, würde Ihnen unter anderen Umständen, bei einer mehr aufgeschlossenen poetischen Stimmung, jede Straße, Brücke, jedes

Schiff, ein Pflug oder irgendein anderes mechanisches Werkzeug vielleicht geleistet haben."

Was bedeutete nun jenes Streben nach der reinen Idealität der Kunst, an dem Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie mittelbar so starken Anteil hatte, für seine eigene dramatische Produktion?

Hand in Hand mit Schillers Versuch, die Kunst von außerkünstlerischen Forderungen des Publikums zu befreien, geht in ihm dasselbe Bestreben hinsichtlich des Produzierens selbst. Auch sich selbst sucht er immer mehr von außerkünstlerischen Interessen an dem Werk, das er schafft, fernzuhalten; sein Briefwechsel mit Goethe enthält darüber bemerkenswerte Winke. Die Wandlung, die sich gerade hierin gegen seine Frühzeit vollzogen hat — und bei der natürlich auch andere Momente mitsprechen als die von uns nachgezeichnete Entwicklung auf der Basis des hohen Stils, so vor allem wohl der Umgang mit Goethe und das Studium der Kantschen „Kritik der Urteilskraft" — zeigen am deutlichsten die beiden Briefe vom 28. November 1796 an Körner und Goethe über seine Arbeit am „Wallenstein". „Gerade so ein Stoff mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Schermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zugrunde richtet, kurz, wo ich nur durch die einzige innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen. Auch ist sie schon stark im Anzuge; denn ich traktiere mein Geschäft schon ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt[1], behandle ich alle übrigen, und vor-

[1] Es ist nicht richtig, wenn man es so erklärt, als habe Schiller Max und Thekla geschaffen in einem Rückfall in seine alte Produktionsart, um eine Gestalt zu haben, an die ihn „Neigung fessele". Schiller wollte vielmehr einen Punkt außerhalb Wallensteins selbst haben, einen Punkt über den Parteien (s. Schillers Brief vom 12. Dezember 1797 an Goethe). Auch hier liegt schon jene Tendenz zum Chor zugrunde, die wir noch zu besprechen haben. Der Charakter dieser Figuren hat dann verursacht, daß Schiller mit „Neigung" an ihren arbeitete, nicht umgekehrt die Neigung, daß er sie schuf.

züglich den Hauptcharakter, bloß mit der reinen Liebe des Künstlers," schreibt Schiller an Körner, und an Goethe: „Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff außer mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt."

Dieses Bestreben, unbedingt das freie Darüberstehn über dem Stoffe zu wahren, ist von der größten Bedeutung in seinen Konsequenzen für die Produktion. Schiller fühlte sehr wohl, daß nur auf dieser Basis ein reines Kunstwerk zu schaffen, daß nur so jedes Sich-Gehenlassen zu vermeiden war. Ein solches ist in der Tat mehrfach in Schillers früheren Dramen bemerkbar. Nicht immer wird dort alles der Gesamtökonomie des Werkes eingeordnet. Die späteren Dramen sind in dieser Hinsicht sehr viel reiner und strenger.

Im Zusammenhang mit dieser Tendenz der Befreiung vom Stofflichen steht auch die Frage des „pathologischen" Anteils an der Tragödie — wie Goethe und Schiller es nannten. Darüber konferieren sie mehrfach. Schiller erwähnt am 8. Dezember 1797 beim Bericht über seine Arbeit am „Wallenstein" „das pathologische Interesse der Natur an einer solchen Dichterarbeit," und Goethe antwortet am 9. Dezember in jenem bekannten Brief, der den Passus enthält, daß er glaube, der bloße Versuch, eine Tragödie zu schreiben, könne ihn zerstören: „Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse ist es auch mir niemals gelungen, irgendeine tragische Situation zu bearbeiten, und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht. Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen?" Dieses Moment ist für uns darum wesentlich, weil Schiller es in anderen Wendungen auch in der Vorrede zur „Braut von Messina" berührt. Wir werden von dort aus noch einmal darauf zurückkommen.

Das Fernhalten aller außerkünstlerischen, stofflichen Interessen vom Kunstwerk, eine Reinigung seines Bereiches, ist also die eine Folge, die Schillers Erkenntnis von der Idealität der Kunst für

sein Schaffen hatte. Noch bedeutsamer aber für die Wandlung seiner Dramatik wurde das andere, gewissermaßen positive Moment jener Anschauung, und bei diesem vor allem ist sein Studium der griechischen Tragödie mit wirksam gewesen.

Die Idealität der Kunst beruht ja im wesentlichen auf ihrem symbolischen Charakter, auf der Tatsache, daß das Dargestellte immer auf ein darüber hinausreichendes Allgemeines deutet. Sahen wir nun auch diesen repräsentativen Charakter jedem Kunstwerk eignen, ja sogar das Kunstwerk bedingen, so gibt es doch Werke, in denen dies Moment besonders hervorgehoben, gleichsam unterstrichen ist. Es ist deshalb in ihnen nicht stärker vorhanden als in den übrigen, aber es ist schärfer herausgearbeitet.

Diese zunehmende Neigung zum Unterstreichen des Typischen finden wir z. B. auch in der künstlerischen Entwicklung Goethes: man vergleiche den Ur-Werther mit der Bearbeitung für die Gesammelten Schriften und beachte etwa die ganz aus solcher Neigung entstandene Hinzufügung der Bauerburschenepisode[1], oder man stelle jenen ersten Werther den Wahlverwandtschaften gegenüber, in denen das repräsentative Moment besonders augenfällig hervortritt.

Eine derartige Tendenz zum Betonen des Repräsentativen, Typischen, zum Hinweisen auf die Allgemeingültigkeit des dargestellten Einzelgeschehens zeigt sich nun in Schillers späteren Stücken in starkem Maße. Und zwar ist sie bei ihm offenbar mit aus der ganz bewußten Erkenntnis hervorgegangen, daß eben dies Symbolische zum Wesentlichsten der Kunst gehört, ja, zugleich auch aus einem gewissermaßen erzieherischen Zweck: das Publikum von vornherein dazu zu leiten, wie derartige Werke künstlerisch verstanden werden wollen, das stoffliche, „affektionierte“ Interesse in der Aufnahme von Kunstwerken, das er so sehr bekämpfte, nach Kräften zu hindern.

Der Begriff des Symbolischen kehrt in Schillers Erörterungen mehrfach wieder. So in dem Brief an Goethe vom 24. August 1798: „Sobald man sich erinnert, daß alle poetischen Personen symbolische Wesen sind, daß sie, als poetische Gestalten,

---

[1] Ich verweise auf meinen Aufsatz „Die Bauerburschenepisode im Werther“. (Zeitschrift für Ästhetik XX, 1, Januar 1916.)

immer das Allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben, und sobald man ferner daran denkt, daß der Dichter sowie der Künstler überhaupt auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern soll, daß er's tut ..."

Auch zur Anwendung von Symbolen im engeren Sinn, die in seinen früheren Dramen fast ganz fehlen, drängt es ihn jetzt aus den gleichen Ursachen. Wir wiesen schon darauf hin, wie das Moment des Verhängnisses, des Dämonischen, das Schiller von der griechischen Tragödie übernahm, in solchem symbolischen Sinn zu fassen ist, so die Sterne im „Wallenstein", die Orakel in der „Braut von Messina" usw.: in eine greifbare Erscheinung wird zusammengedrängt, was implicite das ganze Werk füllt[1]. So symbolisiert der Sternenglaube das Genialisch-Getriebene in Wallenstein, so die Orakel der „Braut von Messina" das über dem Menschen hängende Unheil.

Am klarsten spricht sich Schillers Auffassung über diese ganze Frage in seinem Brief vom 29. Dezember 1797 an Goethe aus: „... So müßte man die Reform beim Drama anfangen und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies, däucht mir, möchte u. a. am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes verträten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desselben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge und innerhalb derselben desto wirksamer würde. — Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen ... Hier ist wirklich auch im

[1] S. den II, 2, S. 90 zitierten Brief über „Richard III." (28. Nov. 1797 an Goethe).

Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Was das Moment des Symbolischen für Schillers Tendenz zur Reinigung der Kunst von allem Stofflichen bedeutet und wieweit ihn dabei die griechische Tragödie stützen konnte, das tritt in dieser Briefstelle konzentriert zutage. Von hier aus spannen sich, wie man sogleich sieht, unmittelbar Fäden zur Wiedererweckung des Chors in der „Braut von Messina", wie wir von hier aus auch besonders stark auf die griechische Tragödie geführt werden.

In zwiefacher Weise ist sie für das Betonen des symbolisch-repräsentativen Charakters in seinen späteren Stücken Voraussetzung: neben ihrem mittelbaren Anteil durch die Hinführung zum hohen Stil, auch unmittelbar, weil im Chor der griechischen Tragödie in besonders starkem Maße jenes Moment des Allgemeingültigen der dramatischen Ereignisse ins Bewußtsein dringt[1]. Wenn Schiller in der „Braut von Messina" zuletzt wirklich, wie er es schon lange für die „Malteser" plante[2], zu diesem Chor selbst griff, so ist das nur der sinnfällige Ausdruck für eine Seelenhaltung, die sich seit dem „Wallenstein" in seinen Dramen ausprägt, der Höhepunkt einer langjährigen Entwicklung. Latent ist der Chor in allen seinen Dramen seit dem „Wallenstein" vorhanden. Nach einer Mitteilung von Gries[3] soll Schiller geäußert haben, daß er im Gordon eine Art Chor in den „Wallenstein" habe einführen wollen. Körner deutet in einem Brief vom 9. Juli 1800 Talbot in „Maria Stuart" als Chor aus. Wichtiger aber als die Anklänge solcher Einzelpersonen an den Chor ist der gewissermaßen unsichtbare Chor, den wir immer wieder in Schillers späteren Stücken empfinden: die ganze Redeweise der Personen ist so angelegt, daß stets aufs neue von dem dargestellten Geschehen fort auf das darin enthaltene allgemeine Menschenschicksal gewiesen wird.

[1] Es handelt sich hier nicht darum, welches tatsächlich die tiefere Bedeutung des Chors in der griechischen Tragödie war, sondern wie weit Schiller in dem Chor der griechischen Tragödie eine Stütze seiner Bestrebungen fand.

[2] Schon am 5. Oktober 1795 schreibt Schiller an Körner: „Ich denke in dieser Tragödie ‚Die Ritter von Malta' einen Gebrauch von dem Chor zu machen, der die Idee des Trauerspiels erweitern kann."

[3] „Schillers Persönlichkeit," Bd. III, S. 89, Nr. 300.

Die Breite in der späteren dramatischen Sprache Schillers hängt damit zusammen. Er hat sich ja in diesem Punkt ausdrücklich auf das Vorbild der griechischen Tragödie berufen[1]: „Ich lasse meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen ... Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer scheinen. Aber das Beispiel der Alten, welche es auch so gehalten haben und in demjenigen, was Aristoteles die Gesinnungen und Meinungen nennt, gar nicht wortkarg gewesen sind, scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert. Sobald man sich erinnert, daß alle poetischen Personen symbolische Wesen sind, daß sie, als poetische Gestalten, immer das Allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben ... so ist gegen diesen Gebrauch nichts zu sagen" (24. August 1798). Der breite Faltenwurf der Schillerschen Sprache ist nicht dekorative Ausschmückung, sondern — wo er nicht einfach der Schwung der durch sein sittliches Pathos erzeugten Rhetorik ist — Folge der Tendenz zur Verallgemeinerung.

Das Hauptwerkzeug aber, dessen sich Schiller in seinen späteren Dramen bedient, um die repräsentative, allgemeine Bedeutung zum Ausdruck zu bringen, ist die Sentenz. In solchem Zusammenhang muß diese so viel hervorgehobene und bekämpfte Eigenheit der späteren Schillerschen Dramen verstanden werden. Die Sentenzen sind ja ein Element, das sich in Schillers Jugendstücken, auch im „Carlos", kaum bemerkbar macht, in der späteren Epoche aber geradezu auffallend stark hervortritt. In diesem Punkt ist der Einfluß der griechischen Tragödie sogar

[1] Das könnte etwas erstaunen, denn lassen auch in der griechischen Tragödie die Gestalten oft ihre Gefühle mit einer gewissen Fülle lyrisch ausströmen, so herrscht doch rein sprachlich darin vielfach eine starke Zusammendrängung, sowohl in den Stichomythien wie auch bisweilen selbst in den Chören (s. den schon zitierten Brief Humboldts an Goethe —16. Februar 1797—: „Es ist eine schlimme Aufgabe, den dunklen Aeschylos in gleicher Silbenzahl in den Chören wiederzugeben, und dennoch bringt größere Weitläufigkeit ihn um seine ganze Eigentümlichkeit"). Man wird auch hier wieder darauf hingewiesen, daß Schiller die griech. Tragödie nicht im Urtext und selten in sprachlich adäquaten Übersetzungen las.

ganz unmittelbar wirksam gewesen, wie denn Schiller schon in dem Aufsatz „Über tragische Kunst“ auf den reichlichen Gebrauch der Sentenz bei den Griechen hinweist[1]. Aber nicht äußerlich abgelernt hat er den Griechen diesen Zug, sondern die dargelegten tieferen Ursachen haben ihn für diese Eigentümlichkeit der griechischen Tragödie empfänglich gemacht.

Die sentenziöse Stichomythie hat Schiller genau von der griechischen Tragödie übernommen, im ganzen aber trägt sein Gebrauch der Sentenzen doch ein durchaus eigenes und von dem der griechischen Tragödie verschiedenes Gepräge. In dieser sind die Sentenzen immer völlig in die sprachliche und dramatische Form eingebettet. In den Stichomythien ist die Sentenz ein Kampfmittel. Die antithetisch aufeinanderfolgenden Sentenzen drängen den Dialog und damit indirekt die Handlung vorwärts[2], sehr viel stärker prägt sich der Eindruck des Antithetischen als der des Sentenziösen ein; die Sentenzen haben ihre Hauptbedeutung im Zusammenhang der Komposition und wollen nicht für sich gelten. Vollends die allgemeinen Betrachtungen der Chorlieder sind untrennbar von dem Rhythmus, der sie trägt: das Empfinden einer Gesamtheit schwillt hier an, der Gedanke ist ganz aufgelöst in die Bewegung des Gefühls, die sich im Rhythmus ausprägt.

Bei Schiller bestehen die Sentenzen viel mehr als selbständige Betrachtungen, sind leichter lostrennbar von ihrer Umgebung.

---

[1] Werke, Bd. 17, S. 293.

[2] Man beachte, wie völlig auf das besondere Gespräch zugespitzt etwa die Sentenzen des Dialogs zwischen Agamemnon und Klytämnestra über das Betreten des Purpurteppichs im „Agamemnon“ sind, und wie dabei die Allgemeinbetrachtungen als Brücke dienen, um die spezielle Handlung weiterzuführen (Szene 10):

„Agam.: Des Volkes Stimme ist von furchtbarem Gewicht.
Klyt.: Nicht herrlich glänzt, wer unbeneidenswürdig scheint.
Agam.: Im Streite auszuharren, ziemt für Weiber nicht.
Klyt.: Den Glücklichen steht selber nachzugeben wohl.
Agam.: So schmeichelt wirklich deinen Wünschen dieser Sieg?
Klyt.: Ja! Folg’ und räume selbst freiwillig mir ihn ein.“

(Ich zitiere nach der von mir in der Handschrift eingesehenen ersten Fassung der Humboldtschen Übersetzung, in der Schiller der „Agamemnon“ vorlag.) Man vergleiche damit etwa die ebenfalls sentenziöse Stichomythie zwischen Tell und Stauffacher („Tell“, I, 4).

Darauf ist ja schon oft hingewiesen worden. Auch Otto Ludwigs bekannter Vergleich der Schillerschen Produktion mit dem Weihnachtsbaum[1] entspringt dieser Beobachtung. Doch sind Schillers Sentenzen nicht beliebig aufgesetzt, wie Otto Ludwig es ansieht, sie dienen eben der Aufgabe, den dargestellten Einzelfall ins Licht des Allgemeinen zu rücken; aber dies geschieht nicht gewissermaßen instinktiv, die Einzeläußerung weitet sich nicht organisch wachsend zur allgemeinen Betrachtung aus, sondern es wirkt oft, als würde ein logischer Schluß gezogen, die Quintessenz aus dem vorhergehenden Geschehen wird begrifflich festgelegt. Schillers Sentenzen sind in viel höherem Grade rein gedanklich als die der griechischen Tragödie. Ein ausgesprochen reflektiver Charakter herrscht in ihnen vor.

Damit berühren wir einen sehr wesentlichen Punkt der späteren Schillerschen Dramatik und eine besonders bedeutsame Folge seiner Tendenz zum Allgemeinen und Repräsentativen. War es Schiller in den Jugenddramen nicht immer gelungen, völlig frei über seinem Stoff zu stehen, so hat er sich eben davor später zu schützen gesucht, indem er die allgemeinen Momente der dramatischen Vorgänge so stark heraushob. Seine sentenziösen Betrachtungen sind Barrieren für ihn wie fürs Publikum, um das Entgleisen ins Stoffliche zu verhüten. Und sie erfüllen diese Aufgabe auch durchaus: selbst der stofflichste Leser wird in Schillers Dramen immer wieder gewaltsam angehalten und, ob er will oder nicht, mit aller Energie geradezu darauf gestoßen, daß es sich nicht um die unterhaltende Darstellung irgendeines aufregenden oder rührenden Ereignisses handelt, sondern daß Gesetze und Zusammenhänge des Lebens sich dabei aufrollen. Aber um so größer wurde die Versuchung für ihn, nach der entgegengesetzten Seite die Grenzen der Kunst zu überschreiten: den repräsentativen Charakter der Ereignisse oder Gestalten begrifflich darzulegen, statt ihn im Bilde zu gestalten. Seine ohnehin zum Reflektiven neigende Natur ist bei der steten stark bewußten Einstellung des Blickes auf das symbolisch Bedeutsame der Gefahr nicht immer entgangen, über die Dinge zu sprechen statt die Dinge sprechen zu lassen. (Dies ist besonders darum

[1] Otto Ludwigs Werke, hsg. v. Eloesser, Goldene Klassiker-Bibl., Bd. 4, S. 225 (Dram. Studien, Schiller. „Sophokles, Shakespeare und Schiller“).

verhängnisvoll geworden, weil die Schiller-Nachahmung auch an diesem Punkt stark eingesetzt hat und auf dieser Basis zeitweilig die Anschauung populär geworden ist, als mache die Betrachtung über die Dinge — nicht ihre Gestaltung — den Dichter aus.)

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist Humboldts Äußerung an Schiller über den Chor in der „Braut von Messina" (22. Oktober 1803): „Wenn ich Sie recht verstehe, und wenn das, was ich mir immer schon vorher beim Chor dachte, mit Ihren Ideen übereinstimmt, so ist der Chor dazu da, die gleichsam physische Gewalt der Empfindung des Zuschauers da, wo sie eben zur bloßen Teilnahme an den handelnden Personen, als wirklichen Wesen, herabsinken will, auf einmal zu brechen und sie, auf ein unermeßliches Feld geschleudert, mit einer künstlerischen und daher doppelt ergreifenden Stärke zu der in dem Kunstwerk symbolisierten Idee zurückzuführen. Sein erster Zweck ist also, den Stoff zu intellektualisieren. Weil aber der Verstand so gut als das Gefühl, beide ohne Phantasie, dem Kunstwerk fremd sind, so verlangt auch das intellektualisierende Organ der Tragödie eine Darstellung von der Einbildungskraft ... Kürzer könnte man sagen, daß der Chor das einzige Mittel war, durch das es einem an sich rein naiven Volke gelang, eine an sich sentimentale Dichtungsart, wie die Tragödie ist, auszuführen. Denn in Shakespeare, selbst in Goethe, z. B. in „Egmont", vor allem aber in Ihren letzten Stücken, im „Wallenstein" und der „Jungfrau" ... ist es mir jetzt ganz deutlich sichtbar, daß, weil Sie das Bedürfnis fühlten, die Prosa des Lebens in der Poesie der Tragödie auszutilgen, und Sie daher immer jenen ersten Zweck des Chors auf andere Weise zu erfüllen suchten, Sie sentimentaler, betrachtender, philosophischer geworden sind ... als sonst je geschehen wäre. Wenn bei diesen Stücken etwas Dumpfes und Schweres in der Empfindung des Lesers zurückbleibt, so liegt es daran, daß Ihnen für diesen intellektuellen Zweck das sinnliche Moyen fehlte." Wenn dieses Urteil Humboldts gegenüber Shakespeare, ja, vielleicht auch gegenüber Goethe, nicht berechtigt erscheint, so trifft es um so schärfer auf Schiller zu.

Nur in den Chören der „Braut von Messina" ist es Schiller gelungen, das Allgemeine der Vorgänge im Drama herauszuheben, ohne sich allzustark ins Begriffliche zu verlieren. Hier hat jenes

vielleicht bedeutsamste Moment seiner späteren Dramatik den reinsten und vollkommensten Ausdruck gefunden. Man hat angesichts der Chöre der „Braut von Messina" zuweilen das Gefühl, als sei dies die für Schiller gemäßeste Form gewesen, und könnte es in diesem Sinne bedauern, daß er sie nur dies eine Mal angewandt hat.

Die symbolisierende Fähigkeit des Chors liegt ja nicht rein im Gedanklichen, vielmehr spielt das musikalisch-rhythmische Element dabei eine große Rolle. Schiller knüpfte ja, wie wir in dem schon zitierten Brief vom 29. Dezember 1797 an Goethe sahen, an die Oper eine starke Hoffnung für die Entstehung eines vom Stoffe gelösten „edleren" Trauerspieles[1]. Mit Recht betont Strich, wie die „Braut von Messina" in ihrer ganzen Komposition etwas Musikalisches habe und gerade dieses stark zur Erreichung der erstrebten Idealität beitrage: „Der Charakter des ganzen Dramas ist musikalisch. Wie zu der Einzelstimme der Chor tritt, wie die Einzelstimme den Chor übertönt oder in ihm untersinkt, wie der Chor eine Gegenstimme oder ein gewaltiges Echo zu der Einzelstimme ist, all das löst, wie der ganze Rhythmus des Dramas in seiner Gesamtheit, eine musikalische Wirkung aus, welche die Aufhebung der Illusion vollendet"[2]. Dieses Rhythmisch-Musikalische der Komposition ist wohl dasjenige Element der „Braut von Messina", in dem am ehesten etwas von der Atmosphäre der griechischen Tragödie herausgehoben ist. Freilich ist es Schillersche, nicht griechische Musik, die hier ertönt. Aber man sollte doch hierauf, nicht auf die Übernahme des „Fatums" usw. sein Augenmerk richten, wenn man fragt, wie weit die „Braut von Messina" unter griechischem Bann stand. Der Rhythmus des Gegeneinander in der großen Erkennungsszene der „Braut von Messina" (Beatrices Entdeckung, Isabellas bange Ahnung, der

---

[1] Vgl. darüber Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik (Deutsche Rundschau 142/143, 1910). Übrigens zeigt Schillers Brief an Zelter vom 28. Februar 1803, daß er sich die Chöre der „Braut von Messina" ursprünglich zum Teil mit Musik gedacht hatte: „Wir hielten es nicht für unmöglich, die lyrischen Intermezzos des Chors, deren fünf oder sechs sind, nach Gesangesweise rezitieren zu lassen und mit einem Instrument zu begleiten". An Iffland freilich schreibt Schiller am 24. Februar in anderem Sinne: „. . . da die Reden des Chors nicht mit Musik begleitet werden . . ."

[2] a. a. O., S. 414.

schwere, getragene Chor „Durch die Straßen der Städte, vom Jammer gefolget . . .“, Isabellas Entsetzen und Fluch, ihr Hohn auf die Orakel, die kurzen Zwischenreden des Chors, dann das wiederholte „Brechet auf ihr Wunden . . .“ und dann die Enthüllung) verrät noch am ersten etwas davon, daß die antiken Tragiker damals vor Schillers Seele standen.

Soviel jedenfalls sehen wir deutlich, daß die Aufnahme des griechischen Chors in der „Braut von Messina“ in keiner Weise eine äußerliche Nachahmung der Antike ist, sondern daß Schiller in ihm nur die befriedigende Form fand für das, wonach er strebte. Und nicht als die Eigentümlichkeit einer bestimmten Tragödienart betrachtet Schiller selbst den Chor, vielmehr sieht er in ihm das Wesen der Tragödie überhaupt nur zum reinsten Ausdruck gebracht. In diesem Sinn sagt er in der „Vorrede“, daß der alte Chor „Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben würde“[1]. Man hat diese Äußerung angegriffen und für absurd erklärt, indem man sie so verstand, als meinte Schiller, es hätte eine Verbesserung des Shakespeareschen Dramas bedeutet, wenn er den tatsächlichen Chor eingeführt hätte. Man darf aber wohl sagen, daß Schiller mit dieser Auslegung mißverstanden wird: Schiller stellte vielmehr den Chor als einen Maßstab auf, und in solchem Sinn erklärt er: „Der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen; eben derselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.“ Man braucht dies um so weniger zu bestreiten, als ein latenter Chor ja fraglos sich auch in Shakespeares Dramen findet. Er erklingt immer wieder in den Narrenworten Shakespearescher Stücke und ähnlichem, nur freilich mannigfach umgebogen, durchkreuzt, verhüllt, in tausendfachen Nuancen wechselnd.

Betrachten wir nun die schon mehrfach herangezogene Vorrede „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ noch einmal als Ganzes, so werden wir darin all die Momente in klarerer Formulierung wiederfinden, denen wir bei Betrachtung von Schillers Anschauungen über die Idealität der Kunst und deren Äußerungen in seiner eigenen Produktion bereits begegneten.

---

[1] a. a. O., S. 257.

Nietzsche hat in einer Vorlesung über den „König Oedipus", die aus seinem Nachlaß veröffentlicht worden ist[1], sich mit der „Braut von Messina" und auch mit der Vorrede eingehe nd befaßt[2] und ein ziemlich genaues Exzerpt aus der Vorrede gegeben[3], an das wir hier anknüpfen können, da es die verschiedenen Gesichtspunkte scharf auseinanderhält.

Vier Punkte hebt Schiller in der Hauptsache hervor, in denen der Chor für das Drama von Bedeutung sei: 1.[4] Der Chor verwandelt „die moderne gemeine Welt in die alte poetische . . . , weil er ihm [dem Dichter] alles das unbrauchbar macht, was der Poesie widerstrebt, und ihn auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibt." „Er [der Dichter] muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen und von allen äußeren Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht." 2.[5] „Der Chor reinigt . . . das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet." „Alles, was der Verstand sich im allgemeinen ausspricht, ist ebenso wie das, was bloß die Sinne reizt, nur Stoff und rohes Element in einem Dichterwerk und wird da, wo es vorherrscht, unausbleiblich das Poetische zerstören. Nun ist aber der Mensch so gebildet, daß er immer von dem Besonderen ins Allgemeine gehen will, und die Reflexion muß also auch in der Tragödie ihren Platz erhalten. Soll sie aber diesen Platz verdienen, so muß sie das, was ihr an sinnlichem Leben fehlt, durch den Vortrag wieder gewinnen . . . Und dieses leistet nun der Chor in der Tragödie. Der

---

[1] Nietzsche, Philologica, hsg. v. Holzer, Leipzig 1910, I. Bd.

[2] Es ist interessant, daß Nietzsche, der spätere Gegner Schillers, dort erklärt: „Alles oberflächlich, was gegen die ‚Braut von Messina' gesagt worden ist; er hat im höchsten Sinn das Altertum reproduziert, viel tiefer, als es bei den Forschern damals bekannt war." (S. 310.)

[3] S. 310ff.

[4] Werke, Bd. 20, S. 255, Abs. 3.

[5] S. 256, Abs. 3 bis S. 257, Abs. 1 z. Ende.

Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse ... Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung ... um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dies mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit ... und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet." 3.[1] Der Chor erhebt die Sprache des ganzen Gedichtes und hebt es auf den Kothurn. „Diese eine Riesengestalt in seinem Bilde nötigt ihn, alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch die tragische Größe zu geben. Nimmt man den Chor hinweg, so muß die Sprache der Tragödie im ganzen sinken, oder was jetzt groß und mächtig ist, wird gezwungen und überspannt erscheinen." 4.[2] Der Chor bewahrt die Ruhe im Affekt. „So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung — aber die schöne und hohe Ruhe, die der Charakter eines edlen Kunstwerkes sein muß."

Punkt 1 und 3 gehören für unsere Betrachtung zusammen: sie beziehen sich auf den „hohen Stil", von dem wir sahen, daß er für Schiller die subjektive Basis und zugleich durch seine augenfällige Unterschiedenheit von der äußeren „Wirklichkeit" eine objektive Erleichterung für die Erreichung der ihm vorschwebenden Idealität der Kunst bedeutete. Punkt 2 behandelt jenes Moment des Reflektiven, über das wir bereits sprachen. Punkt 4 endlich hebt das eigentliche Moment der Idealität selbst hervor: die Freiheit vom Affekt, das künstlerische Darüberstehen. [3]„Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung; denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu er-

[1] S. 257, Abs. 2.
[2] S. 257, Abs. 3 bis S. 258, Abs. 1 z. Ende.
[3] S. 257.

regen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Tätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben. Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit einer beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde."

In diesen letzten Sätzen liegt der Kern dessen, was Schiller in dem griechischen Chor fand. Greifen wir von hier aus noch einmal zurück auf jene Äußerung Goethes an Schiller (9. Dezember 1797) über das „pathologische" Interesse beim Schaffen der Tragödie. „Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen?" Gäbe man die Voraussetzung Goethes zu, daß bei den Neueren stets „die Naturwahrheit mitwirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen", so könnte man vielleicht antworten, daß eben der Chor es den Alten ermöglicht habe, „auch das höchste Pathetische" als „ästhetisches Spiel" zu behandeln. Doch spricht hier freilich wohl nur Goethes im tiefsten untragische Natur, denn der Schöpfer des „Lear", des „Hamlet", des „Othello" hat ohne Zweifel ebenfalls das höchste Pathetische als ästhetisches Spiel zu erleben vermocht[1]. Aber wie auch immer, jene ganze Frage des Pathologischen, die Goethe und Schiller aufwerfen, jene Forderung Schillers in dem zitierten Passus der Vorrede „das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten", die ganze Betrachtung und Anwendung des Chors unter dem angeführten Gesichtspunkt rühren an den tiefsten Kern des Wesens der Tragödie überhaupt. Das Rätsel dessen, was Nietzsche später das Dionysische genannt hat, liegt in dieser Fragestellung des Pathologischen bereits enthalten[2].

---

[1] Wie weit dabei Shakespeare der Humor vielleicht denselben Dienst leistete wie den griechischen Tragikern der Chor, das zu untersuchen ist hier nicht der Ort.

[2] „Er hatte in dem Chor zum ersten Male ein Mittel, die Verschmelzung mit dem Stoff, die Hingabe an orgiastische Erschütterung zu verhüten: jetzt konnte er nach dem furchtbarsten Hintergrunde greifen, wie es kein dramatischer neuerer Dichter gewagt hat." (Nietzsche, Philologica, a. a. O., S. 312.)

Sahen wir nun, daß das Element des antiken Chors in der „Braut von Messina“ nicht etwas Neues in Schillers Schaffen bedeutet, sondern daß seit dem „Wallenstein“ sich derartiges in ihm bereitete, so ist es ebenso auch nicht richtig, was man öfters hört, daß Schiller nach der „Braut von Messina“ sich völlig von der Antike abgewandt und sich im „Tell“ einem ganz anderen, mehr Shakespeareschen Stil wieder zugewandt habe. „Sollte es mir gelingen, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geiste aufzufassen, wie mein jetziges Stück geschrieben ist und auch viel leichter geschrieben werden konnte, so würde ich alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefordert werden kann“, schreibt Schiller am 15. November 1802 an Körner. In der Tat ist der „Tell“ durchaus in demselben Geist wie die „Braut von Messina“ aufgefaßt. Er führt dieselbe Linie fort, und gerade dies ist höchst bedeutsam. „Die Form dieser Dichtung ist im tiefsten Grunde symbolisch“, sagt F. Strich[1] mit Recht vom „Tell“. Sowohl den „hohen Stil“ wie die Betonung des Allgemeingültigen finden wir im „Tell“ im höchsten Maße. Das Volk in der Rütliszene wird immer wieder zu chorartigen Massen zusammengefaßt[2]; bis zur Grenze des Möglichen ist im „Tell“ der „hohe Stil“ durchgeführt, d. h. verhältnismäßig ohne jede Rücksicht auf den benutzten Stoff. Und wie stark das verallgemeinernde Moment im „Tell“ auf die Spitze getrieben ist, ist bekannt. Man denke etwa an Melchthals Rede „O eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges . . .“ Die Schwäche des Stücks wie seine Stärke: die feierliche, liturgische Macht der Rütliszene, die die Bildung eines Volksbundes vergegenwärtigt, liegen gerade in diesem Charakter des Werks. Wenn ein späteres Schillersches Stück ohne das Vorbild der Antike undenkbar ist, so ist es der „Tell“[3].

---

[1] a. a. O., S. 422.

[2] Daß Schiller vor Abfassung des „Tell“ Shakespeares „Julius Cäsar“ sah, spricht nicht dagegen. Wir erwähnten ja Schillers Brief vom 7. April 1797, in dem er Shakespeares Volksbehandlung im Cäsar so stark mit der Antike vergleicht.

[3] Mir will es überdies scheinen, als wenn ganz direkt eine griechische Tragödie die Atmosphäre des „Tell“ geschwängert habe: Aeschylos' „Perser“ (die Schiller ja 1802 in Stolbergs Übersetzung las). Als Einzelbeleg mag ein m. E. starker Anklang der Stichomythie zwischen Tell und seinem Sohn

Das ist für uns darum wichtig, weil es zeigt, daß auch nach vorwärts Schillers „griechisches" Drama nur Glied eines Zusammenhanges ist, daß es kein Ende bedeutet, auf das eine Abkehr folgt. Die „Braut von Messina" ist nur der sichtbarste Ausdruck für eine künstlerische Haltung, die sich durch Schillers sämtliche späteren Dramen zieht. Und diese Haltung, die in der „Braut von Messina" ihren äußersten Pol erreicht, ist der bedeutsamste Gewinn, den Schiller aus der griechischen Tragödie für seine eigene dramatische Produktion gezogen hat.

Damit stehen wir am Ende unserer Untersuchung. Fassen wir nunmehr unsere Ergebnisse kurz zusammen!

Erst nach dem „Don Carlos" ist Schiller der griechischen Tragödie nähergetreten, und so ist sie denn lediglich für die Dramen seiner Reifezeit wirksam geworden.

In ganz geringem Maße nur hat Schiller Elemente der griechischen Tragödie in sein eigenes Drama übernommen. Als ein solches Element wäre etwa die Sentenz anzusehen, deren Gebrauch bei ihm aber, wie wir erkannten, nur als Glied eines größeren Zusammenhanges zu begreifen ist. Außer unwesentlichen Einzelheiten ist es sonst nur die Atmosphäre des Verhängnisses in einigen späteren Dramen, in der man von direktem Einfluß der griechischen Tragödie sprechen könnte. Aber wir betonten bereits, daß dies kein spezifisch griechisches Element ist, sondern daß

über das österreichische Land (III, 3) an die Stichomythie in den „Persern", da Atossa nach den Athenern fragt, gelten:

„Atossa: ... Freunde! sagt, in welcher Gegend von der Erde liegt Athen?
Chor: Fern gen Abend, wo der König Helios in Dämmrung sinkt.
Atossa: Meinen Sohn gelüstet dennoch nach der weit entfernten Stadt?
Chor: Sicher würde mit ihr Hellas unserm König untertan!
Atossa: Hat sie auch der Mannschaft Stärke, auszuziehn in vollem Heer?
Chor: Solch ein Heer, das schon den Medern vielen Schaden angetan.
Atossa: Sind sie wohl versehn mit allem? haben sie auch Schätze dort?
Chor: In der Erde Tiefe schimmert ihnen reich ein Silberquell.
Atossa: Haben sie des scharfen Pfeiles und des krummen Bogens Ruhm?
Chor: Nein! es rüstet sie des graden Speeres und des Schildes Trotz.
Atossa: Wer beherrschet sie als König? wer gebeut dem ganzen Heer?
Chor: Keines Mannes Knechte sind sie, sind nicht einem untertan.
. . . ."

(Stolberg, S. 169/171.)

es sich z. B. auch bei Shakespeare findet. Alles in allem also kann man wohl sagen, daß ein direktes Einfließen griechischer Elemente in Schillers Dramen kaum in Betracht kommt.

Von größter Bedeutung hingegen ist die mittelbare Einwirkung der griechischen Tragödie für seine Dramatik geworden. Die beiden charakteristischsten Wesenszüge seiner späteren Dramen: der vereinfachende, einheitliche, nur die großen Linien wiedergebende Stil und die der Idealität der Kunst dienende Betonung des Allgemeinmenschlichen, die Einfügung allgemeiner Wahrheiten — diese beiden Eigenheiten, die zusammen den spezifischen Eindruck der Dramen des reifen Schiller formen, sind erst möglich geworden durch seine Berührung mit der griechischen Tragödie.

Schlußbetrachtung.

Bedeutung für unser Schrifttum.

Sein volles Gewicht erhält schließlich unser Problem unter dem Gesichtspunkt, was Schillers Gewinn aus der griechischen Tragödie für die Entwicklung unseres Schrifttums bedeutet.

Zunächst ist wichtig, daß er, ihrer tragischen Grundstimmung verwandt, sie als Tragiker (im oben definierten Sinn des Wortes) nutzte. Dadurch wurde speziell unsere Tragödie von diesem Gewinn befruchtet.

Daß Schiller die Atmosphäre des Schicksalhaften, Verhängnisvollen aus der griechischen Tragödie übernahm, hat bekanntlich eine nachhaltige Wirkung ausgeübt. Doch ist diese, infolge der Mißdeutung jener Elemente, für die gesamte Entwicklung des Dramas und der dramatischen Theorie der Deutschen im 19. Jahrhundert eine sehr schädliche und irreführende Wirkung gewesen, deren unheilvolle Folgen in der deutschen Literatur auch heutigen Tages noch nicht ganz beseitigt sind.

Die eigentlich positive und entscheidende Bedeutung für unser Schrifttum liegt in dem mittelbaren Gewinn, den Schiller aus der griechischen Tragödie geschöpft hat. Daß Schiller, der populärste deutsche Dramatiker, der durch sein sittliches Pathos so geeignet ist, Massen mitzureißen, in seinen späteren Dramen den „hohen Stil" ergriffen hat, das hat die Entwicklung der literarischen Bildung weiterer Kreise in ausschlaggebender Weise beeinflußt: durch die späteren Schillerschen Dramen, so kann man wohl sagen, ist die hohe, heroische, nichtbürgerliche Tragödie ein selbstverständlicher Bestandteil der Volksbildung geworden; nur dadurch, daß Schiller sich mit Hilfe der griechischen Tragödie dem „hohen Stil" zuwandte, wachsen wir heute allgemein mit dem Drama höheren Stils auf.

Nicht so sehr um neuen Gehalt unseres geistigen Lebens handelt es sich dabei als um eine Ausdehnung dieses geistigen

Lebens in die Breite. Dasselbe gilt für den Einfluß des anderen Moments, das Schiller mittelbar der griechischen Tragödie dankt: dem starken Zutagetreten des Allgemeinmenschlichen in seinen späteren Dramen. Dadurch daß sich darin, gleichsam wie Wegweiser, immer wieder Hinweise auf die allgemeine, über den Einzelfall hinausgehende Bedeutung des dramatischen Geschehens finden, werden auch Lebensalter und Menschen, die an sich dem rein künstlerischen Aufnehmen fernstehen, immer wieder von dem stofflichen Interesse zu dem dichterischen hingelenkt. Nicht als ob nicht jedes, auch das größte Kunstwerk auch stofflich ergriffen werden könnte. Aber in Schillers späteren Dramen wird die inhaltliche Spannung stets aufs neue unterbrochen durch jene sentenziösen Allgemeinwahrheiten, und so wird — freilich, wie schon betont, mit einem nicht seltenen Hinübergleiten ins gedankliche Gebiet — auch dem stofflichsten Leser oder Theaterbesucher in Schillers Dramen eine gewisse Dosis rein künstlerischer Wirkung gleichsam wider Willen und heimlich eingeimpft. So finden weiteste Kreise unseres Volkes unter dem, was ihnen Schule und Theater an künstlerischer Lektüre und Bildung bieten, Werke, die durch die Art ihrer Anlage sie momentweise zu nichtstofflicher Aufnahme, zu symbolischer Betrachtung geradezu zwingen und damit eine Ahnung künstlerischen Schauens und künstlerischer Weihe zu ihnen tragen. Die Ausbreitung rein künstlerischer Wirkung auch dorthin, wo man für solche Wirkung nicht von vornherein gestimmt und bereitet ist, das ist vielleicht der bedeutsamste und nachhaltigste Einfluß, den unsere geistige Kultur von Schillers Befruchtung durch die griechische Tragödie erfahren hat.

Literaturverzeichnis.

(Es ist lediglich dasjenige angeführt, was zur Ergänzung von Hinweisen der Anmerkungen notwendig ist.)

Primäre Literatur.

Zitate aus Schillers Werken sind, auch wo es nicht ausdrücklich bemerkt ist, wiedergegeben nach:
Schillers Werke, historisch-kritische Ausgabe von Güntter und Witkowski, Leipzig, Hesse.

Aus Schillers Briefen nach:
Schillers Briefe, hsg. von Jonas.

Aus Humboldts Briefen nach:
Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm v. Humboldt, hsg. von Leitzmann, Stuttgart, Cotta 1900.
Neue Briefe Wilhelm v. Humboldts an Schiller, hsg. von Ebrard 1911.
Humboldts Briefwechsel mit F. A. Wolf (Humboldts Werke, Verlag Georg Reimer, Berlin 1846, Bd. 5).
Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern v. Humboldt, hsg. von Bratranek (Neue Mitteilungen aus Goethes Nachlaß III) 1876.

Aus Körners Briefen nach:
Schillers Briefwechsel mit Körner.

Goethes Briefe sind nach der Weimarer Ausgabe wiedergegeben.

Sekundäre Literatur.

Literatur über Schillers Verhältnis zu den Griechen[1].

(Zu S. 2 u. S. 3 Anm.):

E. Bünnings, Schillers Verh. zur griech. Tragödie. Progr. Schwelm 1907 [s. auch Anm. zu S. 3].

[1] Der Aufsatz von Hermann Fischer „Schiller und die griechische Tragödie“ (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Juli 1918) erschien, als die vorliegende Arbeit bereits vollendet war.

J. Burggraf, Das Christliche und Heidnische in Schiller und Goethe. (Bremer Beiträge zum Ausbau u. Umbau der Kirche 1, Heft 1, 1906.)

J. Groß, Schiller und die Antike. Progr. Kronstadt 1905.

Ludw. Hirzel, Über Schillers Beziehung zum Altertum. Aarau 1872 [s. auch Anm. zu S. 3].

P. Primer, Schillers Verh. zum klass. Altertum. Progr. Frankfurt a. M. 1905 [s. auch Anm. zu S. 3].

Rehorn, Schiller und die griechische Poesie. (Hochstiftsberichte N. F. 6, S. 493, 1890.)

G. Schirlitz, Über Schillers Verh. zum klass. Altertum. (Fleckeisens Jahrbuch 118, S. 268; 1878.)

E. Stemplinger, Schillers Verh. zur Antike. (Blätter für Gymnasialwesen 41, S. 305; 1905.) [Bibliographisch.]

Wilisch, Schillers Verh. zu den beiden klassischen Sprachen. (Jahrb. f. d. klass. Altertum 14, S. 39; 1904.) [S. auch Anm. zu S. 3.]

Literatur über die „Braut von Messina".

(Zu S. 76 Anm.):

Carruth, Fate and Guilt in Schillers „Braut" (Publications of the Modern Language Association of America 17, N. 1; 1902).

St. W. Cutting, Concerning Schillers Treatment of Fate and dram. Guilt in his „Braut von Messina" (Modern Philology 5, N. 3; 1907).

J. B. Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers „Braut von Messina". Neuburg a. D. 1901.

G. Gevers, Über Schillers „Braut von Messina" und den „König Oedipus" des Sophokles. Programm. Verden a. Aller 1873/74.

Hagemann, Schillers „Braut von Messina". Stettin 1895.

Jenaische Literaturzeitung 1804, 2./3. April. Rezension der „Braut von Messina".

Kohm, Schillers „Braut von Messina" und ihr Verhältnis zu Sophokles' „Oedipus Tyrannos". Gotha, Perthes, 1901.

O. Nietzsche, Inwieweit läßt sich Schillers „Braut von Messina" für das Verhältnis der antiken Tragödie nutzbar machen? Progr. Görlitz 1897.

Namenregister.

